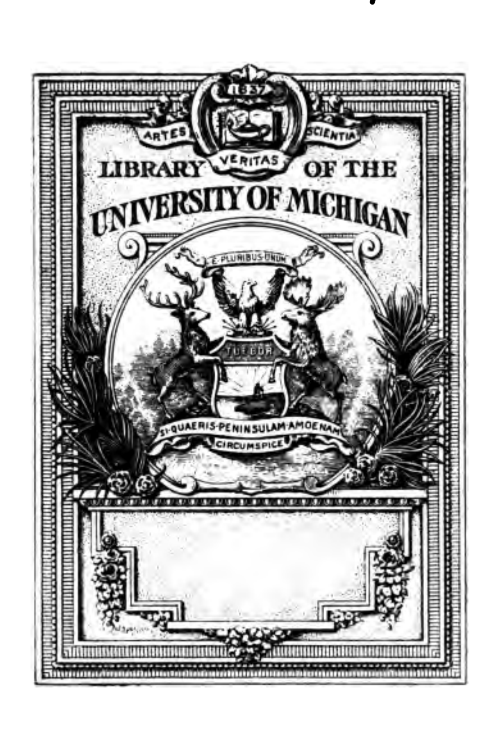
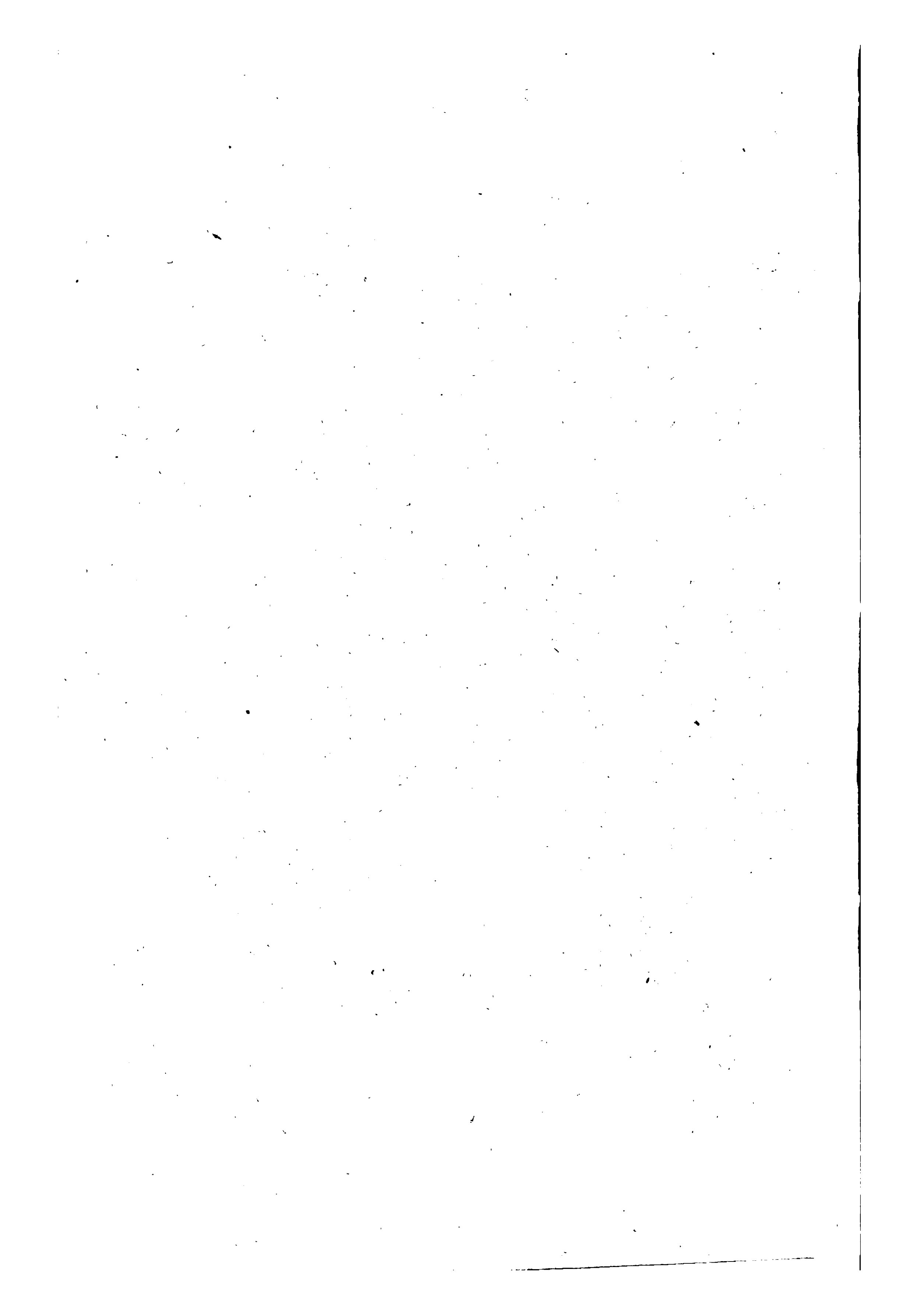

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





LES

THÉORIES LITTÉRAIRES

DE

VICTOR HUGO

(ESSAI DE CLASSIFICATION, D'ANALYSE & DE CRITIQUE)

THÈSE

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE

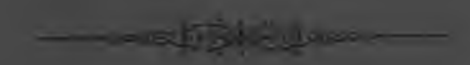
DE L'UNIVERSITÉ DE BERNE

EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR EN PHILOSOPHIE

PAR

Ch.-Albert ROSSÉ

[illegible] (Jura bernois)



DELÉMONT

Imprimerie [illegible], Rue des Moulins

[illegible]





LES THÉORIES LITTÉRAIRES DE VICTOR HUGO

(ESSAI DE CLASSIFICATION, D'ANALYSE & DE CRITIQUE)

THÈSE

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE

DE L'UNIVERSITÉ DE BERNE

EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR EN PHILOSOPHIE

PAR

Ch.-Albert ROSSÉ

d'Alle (Jura bernois)



DELÉMONT

Imprimerie BOÉCHAT, Rue des Moulins

—

1903

Sur la proposition de M. le prof. Dr Michaud, la présente thèse a été acceptée par la Faculté de philosophie de l'Université de Berne.

Berne, le 21 juillet 1903.

Le doyen de la Faculté de philosophie,
Prof. Dr **Haag**.


A LA MÉMOIRE
DE MON PÈRE



SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres complètes de Victor Hugo, 82 volumes (collection Hetzel).

Etudes sur Victor Hugo

Sainte-Beuve, Biographie des contemporains, t. IV. Paris, 1831.
» » Portraits contemporains, t. Ier. Paris 1846.
Théophile Gautier, Histoire du romantisme. Paris, 1874.
» » Victor Hugo. Paris, 1902.
A. Barbou, Victor Hugo, sa vie, ses œuvres. Paris, 1880.
» Victor Hugo et son temps. Paris, 1882.
Richard Lesclide, Propos de table de Victor Hugo. Paris, 1885.
Alfred Asseline, Victor Hugo intime. Paris, 1885.
Paul Stapfer, Victor Hugo.
» » Victor Hugo à Hauteville House. (Ces deux études ont été publiées dans la *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, année 1886, t. XXX et XXXI).
Ernest Dupuy, Victor Hugo, l'homme et le poète. Paris, 1886.
» » La jeunesse de Victor Hugo. Paris, 1902.
G. Schmeding, Victor Hugo, ein Beitrag zu seiner Würdigung in Deutschland. Brunswick, 1887.
Ferdinand Brunetière, L'évolution des genres. Paris, 1890.
» » Victor Hugo, leçons faites à l'Ecole normale supérieure. 2 vol. Paris, 1902.
Paul de Saint-Victor, Victor Hugo. Paris, 1892.
Léopold Mabilleau, Victor Hugo. Paris, 1893.
Emile Faguet, Dix-neuvième siècle, études littéraires. Paris, 1893.
Edmond Biré, Victor Hugo avant 1830, 2me édit. Paris, 1895.
» » Victor Hugo après 1830. Paris, 1891.
» » Victor Hugo après 1852. 2 vol. Paris 1894.
G. Lanson, Histoire de la littérature française: l'époque romantique. IIIme édition. Paris, 1895.
Maurice Souriau, Victor Hugo, la préface de Cromwell. Paris, 1897.
Ch. Renouvier, Victor Hugo le poète. Paris, 1897.
» » Victor Hugo le philosophe. Paris, 1900.
Gaston Deschamps, Victor Hugo, t. VII de l'Histoire de la littérature française publiée sous la direction de Petit de Julleville. Paris, 1899.
René Doumic, Le théâtre romantique, dans le même tome de l'ouvrage précité.
» » Hommes et idées du XIXme siècle. Paris, 1903.
Francisque Sarcey, Quarante ans de théâtre, t. IV. Paris, 1900.
Paul et Victor Glachant, Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo. Paris, 1902.
F. Méaule, Victor Hugo. Paris, 1902.
Jules Claretie, Victor Hugo, souvenirs intimes. Paris, s. d.
Paul Chenay, Victor Hugo à Guernesey, souvenirs de son beau-frère. Paris, s. d.

INTRODUCTION

Le combat qui s'est livré autour du nom de Victor Hugo, aux beaux jours du romantisme, ne paraît pas devoir se terminer de longtemps. Comme en 1830, le poète a toujours des admirateurs passionnés et des détracteurs acharnés. A vrai dire, ce ne sont plus les mêmes causes qui éveillent des sentiments si contraires parmi la génération actuelle; la personnalité de Victor Hugo va s'effaçant peu à peu, et l'œuvre, détachée des événements qui l'ont entourée ou provoquée, se présente de plus en plus dans sa vraie valeur littéraire. Toutefois, nous sommes encore trop sous l'impression des luttes d'antan pour nous flatter de porter le jugement calme et sûr de la postérité.

Une circonstance, semble-t-il, a particulièrement contribué à entretenir jusqu'à nous cet esprit d'antagonisme qui animait les contemporains d'*Hernani :* la publication des nombreuses œuvres posthumes de Victor Hugo, poursuivie durant plus de quinze ans, n'a pas cessé d'attirer l'attention de la critique et du public lettré. A la vérité, la renommée de Victor Hugo semblait avoir subi une atteinte sérieuse pendant la période florissante du naturalisme, mais l'imposante manifestation du centenaire a remis en pleine lumière la noble figure du poète. A cette occasion ont paru de nombreuses études biographiques et critiques, et M. Paul Meurice a publié le dernier volume de la succession littéraire qui lui est échue [1]. On peut dès lors considérer l'œuvre de Victor Hugo comme complète.

Parcourir les ouvrages si divers de forme et d'inspiration qui la composent, recueillir les théories et les principes littéraires émis par Victor Hugo, les soumettre à un travail de classification, d'analyse et de critique, m'a paru non seulement intéressant mais utile à plus d'un titre. En effet, c'est dans leur ensemble que les idées apparaissent à leur juste valeur. Rapprochées et reliées par un fil conducteur, elles offrent entre elles plus de concordance et de logique qu'isolées dans une œuvre immense où les a jetées au hasard l'inspiration du moment. Il se peut en outre que des idées secondaires, négligeables pour elles-mêmes, viennent renforcer d'un argument précieux la doctrine princi-

1. On sait que Victor Hugo, par testament littéraire du 23 septembre 1875, avait chargé de la publication de ses œuvres posthumes Paul Meurice, Auguste Vacquerie et Ernest Lefèvre.

pale et en modifier la portée. Quoi qu'il en soit, ce genre de travail présentera toujours l'avantage d'un essai de classification, s'il n'ose prétendre à l'honneur de réformer certains jugements prononcés par la critique.

A force de répéter que V. Hugo n'a pas d'idées ou que ses idées sont d'emprunt, que toute sa philosophie n'est que redondance et boursouflure, que ses vues politiques et sociales sont des incohérences et des utopies, les ennemis du poète ont fini par exercer une certaine pression sur la critique. Si M. Faguet concède qu'il y a „une foule de pages de critique ou de théorie littéraire très intéressantes chez Hugo", sans qu'il y ait toutefois critique ou théorie littéraire proprement dite, il déclare le poète incapable de s'intéresser aux idées des autres : „L'idée glisse sur Hugo. Il la comprend. Il ne la prend pas. Il n'en est pas curieux. Il la laisse tomber. La moindre image fait mieux son affaire ([1]). M. Lanson trouve que les idées littéraires de Victor Hugo sont „vagues et troubles", et que le poète „lâche d'énormes non-sens quand il veut faire le théoricien([2])." M. Paul Stapfer n'est pas moins affirmatif : „Ne critiquant jamais ses propres idées, Victor Hugo s'est accoutumé de plus en plus à les proclamer comme des aphorismes d'une sagesse supérieure et indiscutable. C'est particulièrement dans ses préfaces qu'il prend ce ton d'oracle ; nulle part le grand poète ne prête davantage au ridicule que dans ces morceaux sentencieux et vides où il ouvre gravement une bouche inspirée pour révéler au monde avec solennité des vérités mal mises au point ou des vérités trop vraies, des paradoxes ou des truismes ([3])." Le réquisitoire est complet, et la conclusion paraît claire : Victor Hugo ne sent rien, n'éprouve rien, ne dit rien qui soit digne de fixer l'attention de la critique.

On doit toutefois avouer qu'il y a une exagération évidente à ne voir dans les préfaces de Victor Hugo que des „morceaux sentencieux et vides". Malgré toutes les restrictions que l'on pourra formuler, il n'en reste pas moins vrai que l'une de ces préfaces est devenue le code du romantisme, et qu'elle a rendu impossible le retour de l'ancienne tragédie au théâtre.

D'ailleurs, ce n'est pas seulement dans ses préfaces que Victor Hugo a développé ses théories ; il leur a donné une forme plus compacte dans trois ouvrages d'assez longue haleine : je veux parler de *Littérature et philosophie mêlées,* de *William Shakespeare,* et du *Post-scriptum de ma vie,* cette dernière œuvre posthume.

Le volume intitulé *Littérature et philosophie mêlées,* que M. Faguet qualifie, sans dire pourquoi, de „livre à peu près ridicule" ([4]), s'ouvre par un long avant-propos qui peut être considéré comme la suite de la

1. *Dix-neuvième siècle,* p. 193 et 180. — 2. Histoire de la littérature française, IIIe édit. p. 1037. — 3. Victor Hugo, *Bibliothèque universelle et Revue suisse,* t. XXX, p. 524. — 4. *Dix-neuvième siècle,* p. 180.

préface de *Cromwell,* à laquelle il est postérieur de sept ans. La première partie, intitulée *Journal d'un jeune Jacobite de 1819,* donne un aperçu des idées professées vers 1820 par Victor Hugo catholique et royaliste. Elle est composée d'articles publiés de 1819 à 1821 dans le *Conservateur littéraire* et modifiés quelque peu en 1834. La seconde partie, qui comprend le *Journal d'un révolutionnaire de 1830,* expose les opinions de Victor Hugo bonapartiste libéral et incrédule. L'ensemble, de par le contraste qu'il offre, ne donne pas seulement ample matière à des réflexions de toutes sortes, mais contient, de l'avis de M. Renouvier (1), des jugements intéressants à plus d'un titre.

La longue digression qui a pour titre *William Shakespeare* évoque quatorze génies apparus à diverses époques de l'humanité. Le portrait que Victor Hugo fait de chacun d'eux est peut-être, suivant l'expression de M. Gaston Deschamps, un „essai tumultueux de critique littéraire“ (2), mais à coup sûr l'œuvre n'est pas „le comble du vide“, comme l'affirme M. Faguet sans donner de motifs (3). Si Victor Hugo parle en réalité fort peu du célèbre dramaturge anglais, il émet en revanche tout le long de l'ouvrage des principes d'art et de littérature. Il faut, je crois, faire d'autant plus de cas de l'œuvre que notre poète y attachait une grande valeur et la recommandait à ses amis comme le résumé de ses doctrines littéraires et philosophiques.

Quant à l'ouvrage posthume qui a reçu de Victor Hugo lui-même le titre de *Post-scriptum de ma vie,* il n'est pas moins précieux que le précédent, puisqu'il constitue „une sorte de testament de la pensée du poète“ et qu'il donne „la somme de son expérience et de sa sagesse, le dernier mot de sa critique littéraire et de sa philosophie religieuse“ (4). Les sujets n'ont pas tous le mérite de la nouveauté; mais ils ont souvent inspiré au poète des idées originales, profondes et ingénieuses.

Si l'on songe au rôle prépondérant joué par Victor Hugo au XIXe siècle, à la renommée universelle du poète et de l'écrivain, au fait que depuis 1830 aucune école et aucun poète n'a échappé à son influence, il faut convenir que ses préceptes valent mieux que l'oubli ou le dédain. Les préventions que l'on nourrit à l'égard de ses principes littéraires me paraissent en grande partie procéder d'opinions préconçues ou d'un refus d'examen. Rien, au reste, n'est plus facile qu'à dénier tout caractère d'originalité à Victor Hugo; il suffit de dire qu'il tient ses idées de Chateaubriand, de Mme de Staël, de Manzoni, de

---

1. *Victor Hugo le poète,* p. 140. — 2. Petit de Julleville, t. VII, p. 299.
3. *Dix-neuvième siècle,* p. 180. Il faut tenir compte du fait que M. Faguet paraît avoir réformé ce jugement. Dans son étude sur la critique de 1850 à 1900, t. VIII, p. 360, de Petit de Julleville, il qualifie *William Shakespeare* de « livre prestigieux et un peu vide ». Comme on le voit, la différence est sensible.
4. Préface de l'éditeur.

Stendhal [1]. Toutefois le procédé offre un danger : si l'on condamne en bloc, on s'expose aux réfutations de détails, on court le risque de ne pouvoir répondre à toutes les attaques et de succomber sous leur nombre. Nous avons, en ce qui concerne les idées philosophiques de Victor Hugo, un exemple frappant de l'erreur à laquelle peut conduire l'application de la théorie du bloc.

Il y a quelques années, déclarer que Victor Hugo était un philosophe paraissait un non-sens. M. Faguet avait écrit que les idées philosophiques du poète „non seulement sont un peu banales en leur fond, mais, en vérité, qu'elles ne sont que des mots" [2]. M. Lanson refusait formellement à Victor Hugo le titre de philosophe [3]. M. Stapfer affirmait : „En politique et en philosophie, la pensée du poète compte naturellement moins encore qu'en littérature" [3]. M. Mabilleau se posant la question de savoir si Victor Hugo était un penseur concluait que „nul critique sérieux ne peut se complaire à une telle démonstration" [4]. Or, un philosophe doublé d'un critique distingué, M. Renouvier, a entrepris de venger la mémoire du poète et démontré, en 1900, dans un ouvrage très documenté, que l'esprit de Victor Hugo tient à la fois de trois modes généraux de détermination du jugement philosophique : le scepticisme, le mysticisme et le théisme ; que ses contradictions ne s'écartent pas des dissidences qui se sont produites parmi les logiciens sur les questions capitales de la philosophie ; qu'enfin son titre en philosophie est justifié [5].

Il se peut que, comme aux idées philosophiques de Victor Hugo, on refusera de reconnaître toute valeur à ses idées littéraires jusqu'au jour où les revendications et les apports d'arguments seront assez puissants pour vaincre la résistance de la critique. Déjà un revirement se prépare, et nous avons l'exemple d'un critique éminent qui a radicalement changé d'opinion à l'égard des idées littéraires de Victor Hugo. M. Brunetière avait déclaré en 1890 que „la préface de *Cromwell* ne contient rien, absolument rien qui ne soit ailleurs, et notamment dans l'*Allemagne* de Mme de Staël", que „tout ce qu'il y a de propre à Hugo (dans cette préface) est faux" [6]. Quelques années plus tard, M. Brunetière en admettait une bonne moitié [7]. Enfin en 1902, il déclare que les idées littéraires du poète sont bien à lui par „la manière dont il a su se les approprier" et en „fixer l'expression décisive, adéquate et définitive" [8]. Après une conversion aussi éclatante, dont la cause est sans contredit une étude approfondie de l'homme et de l'œuvre, on peut prévoir que dans un avenir prochain il sera rendu à Victor Hugo ce qui lui appartient légitimement.

---

1. Faguet, *Dix-neuvième siècle*, p. 183. — Biré, *Victor Hugo avant 1830*, p. 515 et suiv. Brunetière, *Evolution des genres*, p. 191.

2. *Dix-neuvième siècle*, p. 187. — 3. *Loc. cit.* — 4. *Victor Hugo*, p. 202. — 5. *Victor Hugo le philosophe*, p. 365 et 366. — 6. *Evolution des genres*, p. 191. — 7. Souriau, p. 154. — 8. *Victor Hugo*, t. II, p. 392.

De même qu'on se montre trop sévère et souvent injuste à l'égard des idées littéraires du poète, de même il me paraît qu'on lui fait tort en ce qui a trait à ses opinions politiques. Evidemment, si l'on ne veut considérer que le politicien tenu de suivre la stricte discipline d'un parti, Victor Hugo est un renégat, un homme sans convictions arrêtées. Mais c'est là précisément qu'est l'erreur ; ses changements de couleur politique sont la conséquence de l'évolution naturelle et logique d'un esprit dégagé de tous les préjugés de faction, et dominé par la haute conception d'une mission sociale à remplir. Le fond de son caractère, aussi bien en politique qu'en littérature, est l'indépendance personnelle, fruit d'une éducation défectueuse, mal dirigée et abandonnée au hasard des événements et des voyages à travers l'Europe. N'ayant été soumis dans son enfance à aucune obligation intellectuelle et religieuse, laissé presque complètement à sa propre initiative (1), il était impossible que le jeune Victor s'accoutumât à la contrainte et à la discipline. Aussi ce sentiment d'indépendance, devenu plus impérieux avec les années, le poussera-t-il à revendiquer la liberté sous toutes ses formes et à accepter les opinions qui répondront le mieux à ses aspirations. Il sera, du reste, toujours parfaitement sincère.

C'est en vain que la lecture du *Génie du christianisme* le fera abandonner le voltairianisme de sa mère pour adopter le royalisme catholique de Chateaubriand. Dès qu'il aura épuisé les sources d'inspirations poétiques que lui offraient la religion et la Bible, il se tournera d'un autre côté. Critique attitré du *Conservateur littéraire*, journal royaliste et catholique, il saura se mettre à l'occasion au-dessus des querelles de partis et conserver l'indépendance de ses jugements (2). Bien que rattaché à la monarchie par la tradition, il acceptera la révolution de Juillet parce qu'elle donne une formule à ses idées du moment. Il se refusera à s'embrigader dans une faction ; il devra, lui poète, avoir „sans cesse présent à l'esprit ce but sévère : être de tous les partis par leur côté généreux, n'être d'aucun par leur côté mauvais (3)".

La vie politique de Victor Hugo, la seule du moins que l'on soit en droit de juger avec quelque rigueur, commence en 1845, époque où Hugo fut nommé pair de France. On a beaucoup reproché au grand poète ses complaisances pour le gouvernement de Louis-Philippe, tout comme on lui reprocherait sans doute son ingratitude s'il se fût montré intraitable sous le roi qui le comblait d'honneurs. Toutefois, lorsqu'on relit ses discours prononcés à la Chambre des pairs, on n'éprouve pas l'impression qu'ils sont d'un réactionnaire ou d'un homme qui sacrifie à ses intérêts. C'est toujours un poète qui vibre

1. Voir notamment les chap. XX et XXI de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. 2. Souriau, p. 79. — 3. Préf. des *Voix intérieures*.

aux grandes et nobles pensées, d'où qu'elles viennent, et qui ne voit dans la politique que les questions sociales. Soit qu'il plaide pour la Pologne ou qu'il demande la rentrée en France de la famille Bonaparte, il mêle à ses protestations de dévouement à la monarchie (19 mars 1846) sa haine de l'inquisition (ibid.) ou son admiration pour Napoléon (14 juin 1847) (trait commun au parti bonapartiste et au parti républicain) ou bien encore sa constante préoccupation de la question sociale (ibid.).

A l'époque même où il siège ostensiblement à la droite dans l'Assemblée constituante, il n'abandonne pas ses idées de liberté et ses vues humanitaires. Il ne craint pas de prendre parfois une attitude hostile au gouvernement ; il parle pour la liberté de la presse (1er août et 11 octobre 1848), pour la liberté du théâtre (3 avril 1849), contre la peine de mort (15 septembre 1848), pour la restriction et la levée de l'état de siège [1] (2 septembre et 11 octobre 1848), pour les encouragements aux lettres et aux arts (10 novembre 1848).

Mais le fait de la vie publique de Victor Hugo qui a soulevé les plus violentes critiques est sa rupture avec la droite de l'Assemblée législative et son alliance avec l'extrême gauche. Pour attribuer, — ainsi que d'aucuns le prétendent, — cette volte-face uniquement à la déception que le poète ressentit en se voyant écarté du gouvernement, il faudrait prouver que ses convictions ne furent pour rien dans les motifs qui le poussèrent à changer de parti politique [2]. Or, tout démontre le contraire : ses anciennes sympathies républicaines de 1830, la haute idée de sa mission sociale qui l'abuse sur son vrai rôle politique (peut-être aussi le souvenir de la popularité à laquelle étaient parvenus Chateaubriand et Lamartine), son opposition aux sourdes menées impérialistes, sa résistance énergique au coup d'Etat, son bien-

---

1. M. Biré (*Victor Hugo après* 1830, t. II, p. 127 et suiv.) reproche amèrement à Victor Hugo de s'être représenté en 1873 (*Actes et paroles, avant l'exil*) comme ayant toujours « *résisté* à l'état de siège sous quelque forme qu'il se présentât », alors que le 2 septembre 1848, à l'Assemblée constituante, le poète reconnaissait que « l'état de siège est nécessaire », qu'il est « un état défini et légal ». La contradiction me paraît être beaucoup plus apparente que réelle. Dans son discours du 2 septembre 1848, Victor Hugo ne considère l'état de siège que comme un pis-aller, une mesure nécessaire prise en vue de « pacifier la rue » et de « comprimer l'insurrection ». Il s'oppose énergiquement à la restriction apportée par le pouvoir exécutif à la liberté de la presse (le gouvernement avait supprimé onze journaux) et il n'admet dans aucun cas que l'état de siège puisse impliquer la suspension des lois, « situation monstrueuse ». « Quant à moi, dit-il, qui crois que l'état de siège est nécessaire, *si cependant il etait défini de cette façon, je voterais à l'instant même contre son maintien,* car je crois qu'à la place d'un péril passager, l'émeute, nous mettrions un immense malheur, l'abaissement de la nation ». Il y a là, ce me semble, une *résistance* assez bien caractérisée.

2. M. Schmeding (p. 93), qui, en sa qualité d'Allemand, ne peut être suspect de sympathies politiques pour V. Hugo, croit que le poète a agi sous l'impulsion d'une profonde conviction *(aus voller Ueberzeugung)*. — L'incident rapporté par M. Chenay (p. 145) et selon lequel la rupture entre V. Hugo et Louis-Napoléon aurait eu pour cause le refus du prince-président d'accepter les conditions mises par le poète à son entrée au pouvoir exécutif, ne prouve pas que V. Hugo fût disposé à seconder les projets impérialistes qui devaient aboutir au Deux-Décembre.

être matériel compromis, sa fuite à l'étranger. On n'a pas le droit, ce me semble, de suspecter la sincérité de l'homme qui, pour la défense de ses opinions, préfère les rigueurs d'un long exil aux avantages honorifiques qu'il pouvait espérer de l'Empire. Si l'on songe que sa foi dans l'avenir de la France, son amour du peuple, de la liberté et de la justice resteront toujours inébranlables ; qu'il ne cessera de s'intéresser à toutes les victimes du despotisme et de la tyrannie, à toutes les œuvres humanitaires et sociales, à toutes les misères, les injustices, les souffrances humaines ; qu'il aura des paroles d'espérance pour tous les opprimés, les proscrits, les malheureux, pour tous ceux qui revendiquent le droit à la vie, à la liberté, à la patrie ; qu'il s'élèvera contre toutes les entreprises attentatoires à l'indépendance des peuples et à la paix universelle [1], on doit admettre que Victor Hugo n'eût jamais consenti à transiger avec sa conscience [2].

L'évolution du poète vers une sorte de socialisme humanitaire, où ses idées l'entraînent par une gradation constante, me paraît être encore une circonstance propre à confirmer ce jugement. Le généreux penseur rêvait le relèvement de la société par la classe ouvrière, rendue plus consciente de ses droits et de ses devoirs à mesure qu'elle deviendrait plus instruite et plus éclairée. A la base de toutes

---

1. Je rappelle sa participation aux banquets polonais (1852 et 1853), son intervention en faveur de Tapner, condamné à mort pour assassinat (1854) ; en faveur de John Brown (1859), en faveur des neuf condamnés de Charleroi (1862) ; en vue de l'abolition de la peine de mort dans le canton de Genève (1862) ; en faveur de Rosalie Doise, victime d'une erreur judiciaire ; son appel à l'armée rùsse en faveur de la Pologne (1863) ; ses encouragements au peuple crétois en insurrection contre la Turquie (1866 et 1867) ; son intervention en faveur du condamné Bradley (1866) ; des Fenians irlandais (1867) ; son appel à l'Amérique en faveur de la Grèce (1869), etc.

2. M. Biré glisse sur les élans généreux de l'homme pour le montrer complaisamment sous le jour le plus défavorable, dénaturant à plaisir les faits et poussant le tableau jusqu'au réquisitoire (*Victor Hugo après* 1830, t. II, p. 220 et 221). Il accuse Victor Hugo d'avoir été « un des principaux artisans du coup d'Etat » (p. 222) ; il oublie de dire que Napoléon donnait les plus belles espérances au libéralisme et que l'imposteur ne fut certes pas Victor Hugo. Il lui fait un crime d'avoir aspiré à la présidence de la république. Il y a sans doute de l'ambition dans ce désir, si notre poète l'a eu ; mais est-ce bien un crime ? — A propos de la proclamation adressée par Victor Hugo aux « hommes de Puebla » et dans laquelle le poète engage les Mexicains à résister à l'odieuse voie de fait exercée par l'Empire contre leur patrie, M. Biré (*Victor Hugo après* 1852, p. 163) dit : « Victor Hugo faisait hautement des vœux pour la défaite de la France. Il ne faisait pas mystère de sa haine contre les généraux qui commandaient notre armée ; il les *flétrissait* à l'heure même où ils versaient leur sang sur les champs de bataille. » Dans le texte qu'il donne de la proclamation, M. Biré passe précisément sous silence les passages qui peuvent éclairer le vrai sentiment de Victor Hugo, savoir : « Nos soldats ne sont pas coupables de cette guerre ; ils la subissent comme vous la subissez, et ils sont condamnés à l'horreur de la faire en la détestant... Mais dans tous les cas, que vous soyez vainqueurs ou que vous soyez vaincus, notre France reste votre sœur, sœur de votre gloire comme de votre malheur... » Victor Hugo n'adresse pas un seul mot d'invective aux généraux français ; il dit seulement : « *La loi de l'histoire*, c'est de flétrir les généraux et d'absoudre les armées », phrase qui, dans son acception générale, a une tout autre portée que celle que veut lui attribuer M. Biré. — En ce qui concerne l'expédition de Chine, M. Biré (p. 164) découvre dans la lettre de V. Hugo au capitaine Butler des « insultes à l'armée », des « attaques au drapeau », la « fraternisation avec l'ennemi. » Pour ma part, je n'y ai vu qu'un homme prêchant la cause du droit et de l'humanité, et considérant avec raison l'expédition de Chine comme un acte de spoliation commis par la France et l'Angleterre.

les institutions, le poète place la famille, dont les lois, naturelles et permanentes, diffèrent des lois factices et transitoires de l'organisation sociale. L'individu, faisant partie de la famille, a droit à la vie, qui est sacrée et inviolable; aucune loi humaine ne peut la lui ôter, pas plus du reste qu'il n'est le maître de disposer de ses jours. Né libre, il a droit à la liberté d'agir et de penser. Il a droit au travail, qui permet la propriété et supprime le prolétariat. La femme, qui est l'égale de l'homme, et l'enfant, qui est sa responsabilité, ont de même des droits imprescriptibles à la liberté et à la vie. L'instruction gratuite et obligatoire, répandue à flots dans le peuple, peut seule inculquer à l'homme la notion de ses devoirs, prévenir le crime et faire disparaître l'échafaud.

Mais la condition primordiale de tout progrès social est liée à la paix universelle. La paix de peuple à peuple, de race à race, sera établie par une révolution suprême, une dernière guerre. Déclarée inviolable, elle sera éternelle. Une grande république continentale, les Etats-Unis d'Europe (1), réunira toutes les nationalités dans une vie commune. Il n'y aura plus de frontières, plus de douanes, plus de soldats, plus d'armée. Grâce au libre-échange, l'industrie et le commerce prendront une rapide extension et décupleront la richesse et le bien-être de l'Europe. Partout règnera la plus entière liberté, et on ne verra d'autre lutte que celle „du bien, du beau, du grand, du juste, du vrai et de l'utile domptant l'obstacle et cherchant l'idéal".

Si dans les années qui suivent la révolution de 1830, Victor Hugo se montre encore volontiers chrétien, il n'est certes plus catholique; l'inspiration religieuse n'est plus guère chez lui qu'une réminiscence poétique (2). Son esprit, en proie au doute, se tourne vers les problèmes métaphysiques et sociaux, et s'efforce d'en trouver la solution. Une question qui le préoccupe constamment, c'est l'origine de l'âme. Il cherche à percer l'énigme qui enveloppe les atomes stellaires et il sonde les plus graves mystères de l'apparition et de la prédestination des âmes. Il admet l'immortalité de l'âme et la métempsycose. La création entière lui paraît participer à la vie psychique et sentimentale : les animaux, les plantes, les pierres, les métaux, les éléments, le vent, les flots ont une conscience relative et une intention déterminée. L'homme en voit les manifestations sans en connaître les causes.

---

1. L'idée d'une union entre les Etats de l'Europe vient d'être reprise en France par M. d'Estournelles de Constans, et en Italie par le député Marinis.

2. M. Brunetière (*Victor Hugo*, t. Ier, p. 157) me paraît faire erreur lorsqu'il admet que Victor Hugo avait encore la foi catholique en 1837. L'auteur de *Lucrèce Borgia* (1831) ne devait plus professer un grand respect pour la papauté. Mais il me semble surtout impossible qu'un croyant eût écrit la pièce des *Chants du crépuscule* (1835) intitulée « Que nous avons le doute en nous ».

Victor Hugo repousse toutes les religions. „Toute religion est un avortement du rêve humain (1)". Les religions ont „une identité vénérable ; elles sont terrestres par la surface, qui est le dogme, et célestes par le fond, qui est Dieu (2)". Si Victor Hugo admet le fond divin de la religion universelle, il en répudie la surface terrestre et rejette tous les dogmes, c'est-à-dire toute formule ayant un caractère définitif et obligatoire. Les dogmes aliènent la liberté morale de l'individu et empêchent les aspirations naturelles de l'être vers la divinité. Ils sont la cause de toutes les violences exercées par les fanatiques sur les incroyants. Rien n'égale le dégoût que lui inspire le contraste des pures prédications de Jésus avec les enseignements de la religion romaine, doctrine de l'inquisition et des bûchers. La religion qu'il rêve et qui semble se rapprocher du positivisme est la religion naturelle fondée sur la liberté de penser et sur la tolérance, n'ayant d'autres prêtres que ces hommes de génie, voyants et mages, „combattants des idées", „gladiateurs de Dieu". Toutefois, Victor Hugo demeure immuable dans sa croyance en Dieu et il se refusera toujours à suivre le mouvement matérialiste de son siècle.

Ses idées politiques, religieuses et philosophiques procèdent toutes de l'amour de la liberté. C'est en effet ce sentiment qui le pousse à proclamer la souveraineté de l'individu, le droit de croire selon la conscience et de penser selon la raison. En art et en littérature, il explique les audaces du réformateur et ses efforts pour briser les liens étroits du classicisme ; il contient en germe le romantisme. Aussi la liberté est-elle comme la pierre angulaire de presque toutes les théories littéraires de V. Hugo, liée qu'elle est avec cet esprit d'indépendance qui rend le théoricien original même dans l'adoption des idées des autres (car je ne pense pas qu'un homme, quelque grand génie qu'il soit, puisse tirer toutes ses idées de son propre fonds) et ne le soumet à aucune école.

Un principe beaucoup plus personnel à Victor Hugo est celui qui s'affirme dans l'idée de la haute mission civilisatrice dévolue au poète et à l'écrivain. Cette opinion, qui lui a fait commettre bien des erreurs, l'a conduit à la conception d'un réalisme utilitaire dangereux pour la cause de l'esthétique. Lui-même, selon M. Renouvier (3), en est arrivé „à gâter son œuvre, à en compromettre le succès, pour vouloir viser trop directement à l'enseignement et à la moralisation..." Néanmoins, de l'ensemble des théories littéraires émises par Victor Hugo se dégagent des principes féconds, dont l'importance est attestée par les discussions contradictoires qu'elles ont suscitées jadis et suscitent encore aujourd'hui.

---

1. *Religions et religion.* — 2. *Avant l'exil,* le droit et la loi. — 3. *Victor Hugo le poète,* p. 350.

CHAPITRE PREMIER

L'ART

I.

Déjà en 1796, Mme de Staël avait senti la nécessité pour l'artiste de s'inspirer davantage de la nature. „L'imitation du vrai, avait-elle écrit dans son *Essai sur les fictions* (§ 1), produit toujours de plus grands effets que les moyens surnaturels". Mais, dépourvue elle-même du sentiment de la nature, elle ne pouvait avoir grand succès dans sa revendication, qui resta à peu près sans effet auprès des contemporains. Le retour de l'art à la nature que l'on constate au commencement du XIXe siècle est en grande partie l'œuvre de Chateaubriand, non que l'auteur d'*Atala,* de *René* et des *Martyrs* ait prescrit d'une façon positive de revenir à la source première de l'inspiration, mais parce qu'il avait découvert dans l'observation des beautés de la création un nouvel élément d'imagination et de sensibilité. On sait l'influence considérable qu'il a exercée sur les premières œuvres de Victor Hugo. Un Italien, Manzoni, dans sa fougue romantique, avait déclaré vers 1820 qu'on ne peut aller trop loin dans l'imitation de la nature, car „la nature y a pourvu ; elle a posé des bornes, et l'art du poète consiste à les connaître (1)".

Victor Hugo n'insiste pas outre mesure sur l'obligation de s'appliquer dans l'art à l'observation de la réalité ; le principe ne lui paraît pas discutable. Il s'attache surtout, et c'est là son mérite, à délimiter le domaine de la nature et celui de l'art. „L'art, dit-il, est le produit nécessaire et fatal d'une intelligence limitée, comme la nature est le produit nécessaire et fatal d'une intelligence infinie (2)". Il résulte de cette définition que l'art est la création de l'homme, tout comme la nature est celle de Dieu. „L'art existe de plein droit aussi naturellement que la nature" ; il „est à l'homme ce que la nature est à Dieu (3)". De plus, il n'y a pas opposition entre la nature et l'art ; au contraire : la nature étant la source première et l'inspiratrice de l'art, cet art devient une manifestation de Dieu à travers la nature. „Dieu se manifeste à nous au premier degré à travers la vie de l'univers, et au deuxième degré à travers la pensée de l'homme (4)". Mais le domaine de l'art et de la nature est distinct : l'un est la vérité et l'autre est la réalité absolue (5). Il va

1. *Il romanticismo in Italia,* cité par M. Souriau, p. 9. — 2. *Post-scriptum,* tas de pierres, I. — 3. Ibid. — 4. *William Shakespeare,* I, I. — 5. Préf. de *Cromwell.*

de soi que la vérité de l'ait ne saurait être la réalité absolue. L'art en effet „ne peut donner la chose même"; il ne peut que rendre la sensation de la nature, soit par une imitation désintéressée, soit par l'interprétation des sentiments qu'elle inspire à l'artiste. Dans tous les cas, l'impression de la nature, dans l'art, doit être *vraie*.

Ici se pose une question capitale. L'art doit-il être la reproduction fidèle de la nature, ou bien consiste-t-il dans la sélection des beautés qui s'offrent à l'artiste? Chateaubriand définit le *beau idéal* l'art de *choisir* et de *cacher*. Selon l'auteur du *Génie du christianisme*, l'artiste ne doit pas tout peindre conformément à la réalité, mais „voiler certaines parties du tableau"; il est tenu de choisir pour chaque chose la forme la plus belle, de retrancher aux objets leurs imperfections et d'ajouter des qualités susceptibles de les embellir (1). On voit que ce n'est autre chose que l'ancienne doctrine classique. Sur ce point essentiel, duquel dépend toute conception esthétique, Victor Hugo est en complète opposition avec Chateaubriand. Loin de partager son erreur, il déclare que „tout ce qui est dans la nature est dans l'art (2)", que „tout relève de l'art (3)". L'art doit donc refléter la nature dans tous ses aspects. Or, tout dans la création est un perpétuel contraste, *totus in antithesi*; „c'est l'éternel bi-frons": montagne et vallée, haut et bas, grand et petit, éclair et rayon, abeille et frelon, aigle et vautour, vie et mort, chaud et froid, ange et démon, ciel et terre. L'antithèse universelle „se retrouve dans toutes les habitudes de l'homme", parce qu'elles ont leur origine dans la nature: c'est la joie et le deuil, le bien et le mal, l'amour et la haine, l'esprit et la chair (4). L'artiste, en fidèle imitateur de la nature, doit donc procéder aussi par contrastes. „Soit qu'il peigne l'âme humaine, soit qu'il peigne le monde extérieur, il doit opposer partout l'ombre à la lumière, l'esprit à la matière (5)..."

Si Chateaubriand constate que „l'énergie de la nature paraît résider dans la loi générale des contrastes", il se refuse à en introduire le principe dans l'art et la littérature, et il condamne l'emploi de l'antithèse (6). Mme de Staël pousse encore plus loin l'aversion pour les contrastes: „Les antithèses, dit-elle, ne présentent jamais les idées ni les images dans leur parfaite sincérité ni dans leurs plus exactes nuances (7)". L'emploi de l'antithèse, qu'on a tant reproché à Victor Hugo, a en somme sa raison d'être dans l'interprétation dualiste de la nature. Mais ne voir dans la création qu'oppositions et contrastes, c'est faire abstraction d'une autre conception qui a aussi ses beautés: celle de l'harmonie universelle. La nature, quoi

1. *Génie du christianisme*, IIe partie, livre IIe, chap. XI; lettre à Fontanes. — 2. Préf. de *Cromwell*. — 3. Préf. des *Orientales*. — 4. *W. Shakespeare*, II, I. — 5. *Post-scriptum*, tas de pierres, III. — 6. *Génie*, IV, VI, III, et II, II, IV. — 7. *De l'Allemagne*, II, IX.

qu'on puisse dire, n'évolue pas par soubresauts. Il y a entre la naissance et la mort des êtres une continuité de phénomènes qui font passer graduellement d'un état à un autre : c'est l'enfance, la jeunesse, l'adolescence, la maturité, la vieillesse. L'orage n'éclate pas inopinément dans un beau ciel bleu ; il a des signes précurseurs. Considérée en elle-même, l'antithèse dérive d'un principe juste ; elle est une belle figure, à effet puissant. Toutefois, son emploi ne doit pas être exclusif.

Mais, dira-t-on, si l'art n'est que la reproduction pure et simple de la nature, il n'est plus l'art ; en quoi différerait-il de la nature ? Victor Hugo a déjà démontré que la réalité selon l'art n'est pas la même que selon la nature. Il faut donc nécessairement que l'art, puisqu'il ne peut prétendre à la réalité, fasse voir la nature sous un certain angle, la corrige dans une certaine mesure et suivant des conventions. Or, c'est bien ce qu'admet Victor Hugo. Répondant à Chateaubriand, il dit : „Si le poète doit *choisir* dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le *beau,* mais le *caractéristique* (1)“. Le caractéristique consiste dans la recherche du trait saillant et essentiel de toute chose, de toute figure. Il ramène à des proportions précises tous les objets, concentre sans rien omettre les qualités et les défauts, le beau et le laid, le grand et le petit ; il jette sur tout tableau une couleur vive en même temps que naturelle. Il fait que l'art ressemble à un miroir convergent qui réfléchit la nature et réunit en faisceau les rayons pour leur donner une force et une pénétration nouvelles. Il ne peut donc y avoir d'autres règles que „les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions propres à chaque sujet“. Comme il est de l'essence de la nature d'être éternelle, les premières sont „éternelles, intérieures et restent“; les secondes, qui dépendent des sujets, sont „variables, extérieures, et ne servent qu'une fois“. La conclusion est toute claire : les anciennes règles des poétiques n'ont pas leur raison d'être. C'est au génie à deviner les règles de l'art, à les extraire soit de „l'ordre général des choses“, soit de „l'ensemble isolé du sujet qu'il traite (2)“.

II.

Voilà donc la *liberté* proclamée dans l'art, et à une époque d'autant plus opportune que la littérature se meurt de consomption, tuée par des règles étroites et irrationnelles. Nous sommes bien loin de Mme de Staël, qui se défend de faire une poétique nouvelle, non

1. Préf. de *Cromwell.* — 2. Ibid.

comme Hugo par haine des règles, mais parce qu'„il existe, dans la langue française, sur l'art d'écrire et sur les principes du goût, des traités (ceux de Voltaire, de Marmontel et de... Laharpe !) qui ne laissent rien à désirer ([1])". Si, plus tard, elle propose des réformes, elle ne réclamera guère qu'une plus grande latitude à l'égard de certaines règles, tiraillée qu'elle est toujours par des influences contraires. Chateaubriand, par sa poétique chrétienne et sentimentale, a, il est vrai, agrandi le champ de l'inspiration naturelle et par cela même donné plus de liberté à la pensée ; mais lui, qui conserve la division des genres, ne songe à rien moins qu'à affranchir l'art de toute règle et à revendiquer la liberté complète pour l'artiste. Manzoni a, dès 1821, demandé que le poète ne fût plus astreint à l'observation des règles classiques et à l'imitation des modèles anciens ([2]). Stendhal a, en 1825, exprimé un désir analogue dans son *Racine et Shakespeare,* et, la même année, Casimir Delavigne, dans son discours de réception à l'Académie française, condamne le fanatisme des règles et souhaite qu'on introduise dans la littérature une „audace réglée par la raison."

Mais de tous les promoteurs du romantisme, Victor Hugo est le plus radical et le seul qui réclame en toute chose la liberté pleine et entière, sans entraves, sans restrictions. Dans le but de défendre son principe, il accumule raisons sur raisons. „Il serait étrange, dit-il en 1827, que la liberté, comme la lumière, pénétrât partout excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée ([3])." Plus tard, il affirmera plus énergiquement encore que la liberté dans l'art est la conséquence nécessaire de la liberté politique. „C'est le principe de liberté qui, après s'être établi dans l'Etat et y avoir changé la face de toute chose, poursuit sa marche, passe du monde matériel au monde intellectuel, et vient renouveler l'art comme il a renouvelé la pensée." C'est ainsi que „la liberté littéraire est fille de la liberté politique ([4])".

Toutefois, que l'on ne croie pas qu'une liberté sans entraves doive produire le désordre ! „En littérature comme en politique l'ordre se concilie merveilleusement avec la liberté ; il en est même le résultat." Mais il importe de ne pas confondre l'ordre naturel et vrai, celui qui „résulte du fond même des choses, de la disposition intelligente des éléments intimes d'un sujet", avec la régularité, qui ne „s'attache qu'à la forme extérieure" et n'est qu'une combinaison matérielle et purement humaine". L'ordre est dans la forêt vierge, qui obéit à la loi universelle ; la régularité est dans le parc bien ratissé, bien taillé et soumis aux caprices du jardinier ([5]). La liberté

1. *De la Littérature*, préface et discours préliminaire. — 2. Victor Waille, *le Romantisme de Manzoni*, p. 55. — 3. Préf. de *Cromwell*. — 4. *Littérature et philosophie mêlées*, sur Dovalle. — 5. Préf. de 1826 des *Odes et Ballades*.

ne saurait être l'anarchie, le renversement de tout ordre, car elle a „une sagesse qui lui est propre, et sans laquelle elle n'est pas complète ([1])“. Elle est comme dominée par une raison supérieure, qui la rend compatible avec les lois essentielles de la nature.

L'art qui s'inspire directement de la nature ne saurait être astreint à des règles factices et artificielles. Il „n'a que faire des lisières, des menottes, des bâillons“. Pourquoi lui imposer des contraintes ? Tout dans la nature n'est-il pas un objet d'étude et de méditation? Par conséquent, le domaine de l'art est illimité ([2]). La nature est souvent inexplicable dans ses manifestations. „Ce qui semble odieux et bizarre a une intime raison d'être“, que ne conçoit pas toujours l'esprit humain. L'homme a-t-il le droit de passer condamnation parce qu'il ne comprend pas ? De même, si l'art a toujours quelque chose de „certain et d'absolu ([3])“, il a aussi comme la nature „un côté mystérieux“, un „quid divinum“, un „Parce que supérieur à tous les Pourquoi“, qui explique ses „déviations à la loi ordinaire terrestre ([4])“. La raison intime qui le pousse dans un sens plutôt que dans un autre nous échappe comme elle échappe à toute règle.

III.

La distinction des *genres* introduite par l'ancienne école ne peut subsister; elle est non seulement contraire à la liberté, mais elle „s'écroule devant la raison et le goût ([5])“. La liberté laisse pleine latitude à l'artiste ou au poète de choisir ses sujets sans s'inquiéter des caractères propres à un genre plutôt qu'à un autre. La raison exige que „la seule distinction véritable dans les œuvres d'esprit soit celle du bon et du mauvais“. Le goût admet que „ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout“. Aussi parler de la dignité, des convenances, des limites ou des latitudes des genres littéraires, dire que „la tragédie interdit ce que le roman permet“, que „la chanson tolère ce que l'ode défend“, c'est mettre des barrières à l'esprit humain et l'empêcher de se répandre à sa guise. Or, „la pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement, et, pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s'aligner en plates-bandes ([6])“. Toute élaboration de l'esprit humain procède d'une „idée mère primitive et unique“, dont le développement constitue le caractère propre et essentiel de l'œuvre ([7]). Ainsi „tout ouvrage de l'esprit doit naître avec la coupe

1. Préf. d'*Hernani*. — 2. Préf. des *Orientales*. — 3. *Avant l'exil* : réponse à Sainte-Beuve. 4. *W. Shakespeare*, II, 1. — 5. Préf. de *Cromwell*. — 6. Préf. de 1826 des *Odes et Ballades*. — 7. *Victor Hugo raconté*, œuvres de première jeunesse : lettre au rédacteur du *Moniteur* sur la tragédie *Saül*, d'Alexandre Soumet.

particulière et les divisions spéciales que lui donne logiquement l'idée qu'il renferme (1)". On voit donc combien est arbitraire la distinction des genres.

Il est hors de doute que si Victor Hugo profite des idées de ses devanciers, il ne s'en tient pas comme eux à des concessions partielles, mais il déblaie d'un seul coup toute la question de l'art. Sans être le destructeur de systèmes qu'on a dit, il fait en réalité dépendre les règles et les genres de l'idée maîtresse qui est le germe de l'œuvre, et autour de laquelle doivent se grouper les traits particuliers au sujet et dessiner d'eux-mêmes le caractère propre et le genre de l'ouvrage. Ainsi l'originalité de l'œuvre et la liberté du poète ou de l'artiste se trouvent à la fois défendues et garanties.

IV.

Notre théoricien n'est pas moins dans le vrai lorsque, avec les précurseurs du romantisme, il condamne un des procédés les plus stérilisants de l'ancienne école, l'*imitation* des anciens modèles.

La Renaissance, dans son admiration pour l'antiquité, avait d'abord imité servilement l'art ancien. Le XVIIe siècle continua de copier les Grecs et les Romains, tantôt avec intelligence et hardiesse, tantôt avec fidélité et timidité, mais toujours sans le moindre souci de l'histoire nationale ou de la religion et du génie français. Le XVIIIe siècle, fidèle à la tradition, en était arrivé à imiter les imitations du XVIIe siècle. Aussi n'est-il pas étonnant qu'au commencement du XIXe siècle la littérature soit tombée dans le marasme. C'est donc avec raison que Chateaubriand avait demandé en 1802, dans le *Génie du christianisme,* qu'on arrêtât l'imitation indéfinie et que la France moderne, s'inspirant de son fonds national, rejetât une fois pour toutes la source antique. Auparavant, Mme de Staël avait déjà fait observer que lorsqu'on se pénètre uniquement des modèles de l'antiquité, „on n'a pas le génie qui peint d'après la nature (2)". En 1810, elle constatait que „les arts, en France, ne sont pas comme ailleurs, natifs du pays même où leurs beautés se développent (3)", et elle se posait la question de savoir „si en se bornant à l'imitation des chefs-d'œuvre, il y en aura jamais de nouveaux (4)". Plus tard, Manzoni voit quelque contradiction à ce qu'on dise en même temps à un poète d'être soi-même et de faire comme ont fait les grands esprits avant lui. „Pour imiter vraiment" ces grands esprits, déclare-t-il, il faudrait commencer par ne pas les copier, puisque leur grandeur consiste

1. Préf. des *Burgraves*. — 2. *De la Littérature*, I, XIII. — 3. *De l'Allemagne*, I, XI. — 4. Ibid. II, XV.

précisément à ne s'être modelés sur personne (1)". Enfin, Stendhal rejette de même tous les modèles.

Victor Hugo résume habilement la question. Il a de plus le mérite de montrer le côté défectueux et les conséquences désastreuses de l'imitation, et d'indiquer le remède. Délaissant le point de vue de Chateaubriand, qui n'avait vu que la supériorité du christianisme sur le paganisme, il aborde le débat par l'examen du fond même de la question. Dès 1826, il établit de façon précise la différence entre le créateur et l'imitateur : „Le créateur, qui voit tout de haut, ordonne ; l'imitateur, qui regarde de près, régularise ; le premier procède selon la loi de la nature, le dernier selon les règles de son école. L'art est une inspiration pour l'un ; il n'est qu'une science pour l'autre (2)". Il voit le goût de la médiocrité dans le classicisme, qui s'obstine à imiter ; en revanche, il attribue au romantisme, qui crée, le goût du génie (3). En 1827 et plus tard, en 1864, notre poète revient à charge, armé de toutes pièces. Il considère qu'il doit y avoir deux espèces de modèles, „ceux qui se sont faits d'après les règles, et, avant eux, ceux d'après lesquels on a fait les règles". Or, se demande-t-il, „dans laquelle de ces deux catégories le génie doit-il se chercher une place ?" Pour lui, il aime mieux donner des leçons que d'en recevoir. D'ailleurs, quels modèles pourrait-on bien imiter ? Copier les modernes, qui ont pris leurs modèles dans l'antiquité, c'est „imiter des imitations (4)". Se modeler sur les anciens, dont la fonction n'est plus celle des modernes et dont l'art n'a par conséquent aucune coïncidence avec notre civilisation, c'est faire œuvre stérile et mauvaise (5). Aussi l'imitation est-elle „le fléau de l'art". Elle ne peut que produire une œuvre manquée, bâtarde, une diminution, un rapetissement de l'original, „quelque pâle contre-épreuve, quelque calque décoloré des maîtres (6)". Il faut donc en art „tout admirer et ne rien imiter (7)". L'artiste doit avant tout puiser son inspiration en lui-même et avoir „pour source de son œuvre la source unique, celle d'où coule la nature et celle d'où coule l'art, l'infini (8)".

V.

Non seulement Victor Hugo veut que l'art soit renouvelé dans ses origines, mais il exige encore que l'art moderne se modèle sur le caractère de la société moderne.

L'art ancien „n'avait étudié la nature que sous une seule face, rejetant sans pitié presque tout ce qui, dans le monde soumis à son

1. Waille, p. 50 et 51. 2. Préf. de 1826 des *Odes et Ballades*. — 3. Ibid. — 4. Préf. de *Cromwell*. — 5. Ibid. — *W. Shakespeare II, IV et III, II*. — 6. Préf. de *Cromwell*. — 7. *W. Shakespeare, II, IV*. — 8. Ibid. III, II.

imitation, ne se rapportait pas à un certain type du beau". Le christianisme venant supplanter le paganisme „enseigna à l'homme qu'il a deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle, l'une de la terre, l'autre du ciel". Il lui montra „qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps". En présence de ces vérités, que lui apporte l'évangile, „l'homme commença à prendre en pitié l'humanité, à méditer sur les amères dérisions de la vie". Ces méditations donnèrent naissance à des sentiments nouveaux : la mélancolie, l'esprit d'examen et de curiosité. Dès lors, l'homme „verra les choses d'un coup-d'œil plus haut et plus large. Il sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau,* que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Il se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue du créateur; si c'est à l'homme à rectifier Dieu, si une nature mutilée en sera plus belle; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création". Sous l'influence de cette mélancolie chrétienne et de cet esprit de critique philosophique, l'art fera un pas, „qui changera toute la face du monde intellectuel". Il se mettra à imiter fidèlement la nature, „à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit" (1).

Telle est, selon Victor Hugo, l'origine du *grotesque* dans l'art. La théorie, comme on le voit, procède toujours de cette idée que l'art ne doit pas rectifier la nature, ne doit pas prétendre à l'ennoblir, ni à choisir entre le beau et le laid. Dans la pensée de notre poète, le grotesque est comme „un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée (2)". Si l'on veut le définir, on peut dire qu'il est l'interprétation de la laideur naturelle en vue de créer un contraste avec le beau et de le mettre en valeur.

„La division du beau et du laid dans l'art ne symétrise pas avec celle de la nature (3)". Si le beau ne saurait avoir qu'un type, le laid en a mille, parce qu'il est „un détail d'un grand ensemble qui nous échappe et qui s'harmonise avec la création entière (4)". C'est pourquoi le grotesque revêt tant d'aspects divers, c'est pour cela qu'il est la plus riche source que la nature puisse offrir à l'art. Il enfante les êtres hideux et malfaisants des traditions populaires, enrichit de monstres la peinture et la sculpture, peuple de dragons et de griffons l'architecture et par son contact donne au beau „quelque chose de plus pur et de plus grand". Toutefois, malgré la multiplicité des formes qu'il

1. Préf. de *Cromwell.* — 2. Ibid. — 3. Notes de *Cromwell.* — 4. Préf. de *Cromwell.*

peut revêtir, il ne doit pas avoir la prépondérance sur le beau ; au contraire, c'est le beau qui doit „prévaloir sur lui (1)". Il ne saurait non plus être considéré comme le seul but de l'art, mais simplement comme un de ses éléments (2).

La priorité de la théorie du grotesque appartient sans contredit à Victor Hugo (3). Mme de Staël avait bien déclaré, en ce qui concerne le drame, que „le vulgaire dans la nature se mêle souvent au sublime et quelquefois en relève l'effet (4)". Mais elle n'avait guère été que l'écho de Schlegel, qui lui-même était fort hésitant quant au principe du mélange du tragique et du comique dans le drame (5). En tout cas, l'auteur de l'*Allemagne* ne songeait à rien moins qu'à une théorie du grotesque.

M. Souriau a jugé intéressant de rechercher „comment notre poète a été amené à se l'imaginer (6)". Il pense que si l'on peut en attribuer l'origine à une cause occasionnelle (souvenir du *papamoscas* de Burgos), la cause efficiente est le fond même de la nature du poète, qui le porte en toute chose à ne saisir que les contrastes. Il est certain en effet que c'est la prédilection pour l'antithèse qui est le point de départ du grotesque, et ce trait seul suffirait à démontrer que ni Mme de Staël, ni Chateaubriand ne pouvaient formuler une semblable théorie.

Mais il se pourrait bien que Victor Hugo eût été porté à concevoir son système par une cause fortuite. En septembre 1827, une troupe anglaise étant venue jouer à Paris *Hamlet, Roméo,* le *Marchand de Venise, Othello,* ce fut une révélation pour la jeunesse romantique. Dumas se comparaît à „un aveugle-né auquel on rend la vue et qui découvre un monde tout entier dont il n'avait pas l'idée". Tous les biographes de Victor Hugo s'accordent à dire, avec M. Souriau, que le jeune poète se sentit aussi „profondément remué" par le théâtre de Shakespeare. Le heurt du comique et du tragique, du grotesque et du sublime devait l'avoir frappé de façon particulière, et en effet il attribue la puissance étrange qui se dégage de Shakespeare au contraste du grandiose et du bouffon. Or, de là à reconnaître que le grotesque est un élément du drame moderne et à formuler une théorie, il n'y a qu'un pas. Si l'on ajoute que la préface de *Cromwell* fut écrite dans „l'enivrement des représentations anglaises" (elle parut au mois d'octobre) et que, „sous l'impression toute chaude" de ces représentations, la trinité de l'art, lyrique, épique et dramatique fut fixée à la Bible, à Homère et à Shakespeare (7), il paraît presque impossible que Victor Hugo n'ait pas subi l'influence directe

1. Préf. de *Cromwell*. — 2. Notes de *Cromwell*, III. — 3. Souriau, p. 136 et 137. — 4. *De l'Allemagne*, II, XV. — 5. *Aus den Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* (Wien, 1808), extraits publiés par O.-F. Walzel, douzième conférence. — 6. P. 137. — 7. Joseph Texte, t. VII de Petit de Julleville, p. 719.

du dramaturge anglais. Un fait est certain ; ce qui frappe chez Shakespeare le futur auteur du *Roi s'amuse,* c'est précisément ce qui vient à l'appui de sa théorie du grotesque.

Quant à la valeur du grotesque considéré comme élément artistique, la critique est très partagée. D'aucuns reprochent à Victor Hugo d'avoir méconnu le grotesque antique. Nous verrons ce qu'il faut penser de cette allégation au chapitre réservé à la comédie. D'autres refusent formellement d'admettre le laid comme un élément d'art, — et par suite le mélange du grotesque et du sublime —, et invoquent le bon goût, l'unité d'impression. Or, Victor Hugo veut précisément le contraste pour remédier à la monotonie de l'impression due à la répétition continuelle des mêmes effets. Sa théorie, qu'il n'a conçue qu'en vue du drame, renferme un fond de vérité indéniable. L'existence de l'homme est faite de douleurs et de joies, de sérieux et de gaîté, d'amertume et de joie, de noblesse et de trivialité. Si l'on accorde que l'art doit être la reproduction conventionnelle de la vie, l'art vrai est tenu d'en donner l'impression. A supposer que la théorie du grotesque se réduisît, comme le pense M. Brunetière, à „cette idée, après tout très raisonnable et très acceptable, que l'uniformité et la monotonie ne sont guère favorables à l'expression d'une émotion sincère, que le contraste produit parfois les effets les plus puissants... (1)“, il n'en demeurerait pas moins vrai que Victor Hugo aurait émis un principe d'une valeur indiscutable. En restreignant même la théorie à la seule représentation exacte de la réalité, elle aurait encore sa raison d'être. Or, il s'en faut qu'elle n'ait eu que ce résultat ; nous le verrons en parlant du drame.

VI.

A côté du fond purement idéal, l'art a une partie „terrestre et positive“, la *forme.* Nul avant Victor Hugo n'a affirmé avec autant de force l'absoluité de la forme. C'est en effet dans le mode d'exécution que réside toute la valeur de l'art. „Aussi tout art qui veut vivre doit-il commencer par bien se poser à lui-même la question de forme (2)“. „La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles mêmes de l'idée (3)“. En d'autres termes, l'idée a sa forme propre, rigoureuse, unique, qui renferme le trait caractéristique de la pensée. C'est pourquoi „la forme et le fond sont aussi indivisibles que la chair et le sang“ ; l'une est comme l'extérieur de l'autre, car s'il n'y avait point

1. *Victor Hugo,* t. II, p. 51. — 2. *Littérature et philosophie mêlées,* but de cette publication. — 3. *Post-scriptum,* utilité du beau.

de fond, de quoi la forme serait-elle la forme [1] ? Aussi tout changement apporté dans la forme entraîne-t-il une modification de l'idée : „Tuez la forme, presque toujours vous tuez l'idée [2]".

Victor Hugo veut donc l'unité de la forme et du fond, la forme étant „le fond rendu visible". Mme de Staël avait exprimé une idée semblable lorsqu'elle avait écrit : „Dans la sphère des beaux-arts, la forme appartient autant à l'âme que le sujet même [3]". Mais Victor Hugo ne s'en tient pas à une simple constatation ; il veut vider la question. Il établit une différence entre la forme et la surface de l'idée. „La surface est l'idée première", c'est-à-dire le sujet même traité par l'artiste. Dans certains chefs-d'œuvre, „la surface se brise et s'ouvre, et le fond étoilé de l'art, l'éternel beau, apparaît". C'est lorsque la forme, arrivée à un grand degré de perfection, se subtitue au vrai fond et se „rattache à l'absolu, dans le mystère insondable du beau". Il y a identité absolue entre la forme et le fond. Si l'on s'élève au-dessus des questions de mots pour ne considérer l'art qu'à cette hauteur où toutes les distinctions disparaissent, on devra conclure qu'„en réalité, il n'y a ni fond, ni forme", mais „le puissant jaillissement de la pensée, l'éruption immédiate et souveraine de l'idée [4]".

Cette conclusion, toute paradoxale qu'elle puisse paraître, n'en est pas moins juste en sa teneur. Elle se réduit à cette idée que le génie, complètement identifié avec son sujet, lui communique la forme adéquate et définitive qui lui convient. Mais il y a grand danger que le fond n'étant plus recherché dans la forme, l'idée ne devienne accessoire et ne se subordonne à la forme. Et en effet, c'est bien la tendance de Victor Hugo lorsqu'il dit : „Rien n'est beau ou laid dans les arts que par l'exécution. Une chose difforme, horrible, hideuse, transportée avec vérité et poésie dans le domaine de l'art, deviendra belle, admirable, sublime, sans rien perdre de sa monstruosité ; et, d'autre part, les plus belles choses du monde, faussement et systématiquement arrangées dans une composition artificielle, seront ridicules, burlesques, hybrides, laides [5]". „Une chose bien faite, une chose mal faite, voilà le beau et le laid de l'art [6]". „Dans l'art, comme dans l'absolu, la fin sanctifie les moyens [7]". On conçoit que de pareils principes aient pu donner naissance à une théorie que le poète a répudiée toute sa vie, celle de *l'art pour l'art* [8]. Nul n'ignore avec quel succès elle a été pratiquée par l'école de Flaubert et par celle de Zola. Victor Hugo se

---

1. *Post-scriptum*, le goût. — 2. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 3. *De l'Allemagne*, II, I. — 4. *Post-scriptum*, utilité du beau, *passim*. — 5. *Notes de Cromwell*, *III*. — 6. Ibid. — 7. *W. Shakespeare*, II, I.

8. M. Stapfer voit dans la préface des *Orientales* l'énoncé de la théorie de l'art pour l'art. (*Victor Hugo*, t. XXX, p. 524). Il me semble que c'est un peu forcer la pensée du poète. L'idée fondamentale de Victor Hugo me paraît être plutôt une revendication de la liberté du poète à l'adresse de l'ancienne école de critique, qui prétendait imposer ses goûts et ses lois dans le choix des sujets.

défend énergiquement de l'avoir préconisée et il lui fait une vive opposition. Il part de la conception du *beau serviteur du vrai* pour proclamer le principe du but utile dans l'art.

Quelle idée se fait-il du beau ? En 1827, il le définit de la façon suivante : „Le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec son organisation ([1])". Plus tard, il acceptera la définition de Platon, mais avec une variante qui lui donne plus de force : „Le beau est *l'épanouissement* du vrai ([2])". Enfin, sur les dernières années de sa vie, il se sentira impuissant à donner une formule ([3]). Il y a là une gradation constante de l'idée esthétique : Victor Hugo ne voit d'abord dans le beau que la perfection de la forme extérieure, puis il le conçoit comme le produit nécessaire du fond même de l'art, et enfin il reconnaît que le beau n'a pas de bornes, ne peut se limiter, se définir. Toutefois l'idée dominante de Victor Hugo peut se résumer dans cette pensée que le beau résulte de l'identité absolue du fond et de la forme. Or, la forme étant „le fond rendu visible", elle est donc la beauté. Comme cette même forme donne la sensation de la réalité, il faut conclure que le beau manifeste le vrai ([4]).

VII.

L'art, astreint à la recherche de la vérité, doit se proposer pour but l'*utile*. Sur cette question non encore résolue et peut-être sans solution, Victor Hugo se trouve en complète opposition avec Mme de Staël. L'auteur de l'*Allemagne* écrit : „Dès qu'on a pour objet de mettre en évidence un précepte de morale, la libre impression que produisent les chefs-d'œuvre de l'art est nécessairement détruite". Et il ajoute que les beaux-arts ayant pour but le plaisir „doivent élever l'âme et non pas l'endoctriner ([5])". En revanche, Victor Hugo paraît être en communion d'idée avec Chateaubriand, qui, sans énoncer le principe de l'utilité de l'art, avait voulu soutenir une thèse dans le *Génie du christianisme* et reconnu implicitement la moralisation et l'enseignement comme buts de la littérature. Notre théoricien partage l'opinion de Manzoni, qui avait écrit : „La poésie ou la littérature en général doit se proposer l'utile pour but, le vrai pour sujet, l'intéressant pour moyen ([6])".

---

1. Préf. de *Cromwell*. — 2. *Post-scriptum*, le goût. — 3. Ibid., les grands hommes, V. — 4. *Post-scriptum*, utilité du beau. — 5. *De l'Allemagne*, *III*, *IX*. — 6. Waille, p. 46.

Dans la pensée de Victor Hugo, l'utile ne peut que mettre en valeur l'art. Il ne déforme pas le beau: „être utile et beau, c'est être sublime", et „loin de circonscrire le sublime, l'utile le grandit (1)". Pour avoir un but pratique, le beau n'est pas dégradé. Au contraire, „toutes ses grâces, tous ses charmes, tous ses prestiges, l'art utile les conserve et les augmente". Ce n'est pas à dire toutefois que l'art pour l'art ne puisse être beau, mais „l'art pour le progrès est plus beau encore (2)".

Victor Hugo voit dans les origines mêmes de l'art la nécessité pour l'œuvre de rechercher le côté utile des choses; en ce point il dépasse déjà Manzoni. Il considère que l'art a une racine dans la nature et l'autre dans l'esprit humain. L'œuvre ne peut pas plus garder la neutralité envers la première qu'envers le second. Or, l'esprit humain évoluant sans cesse, l'art est tenu non seulement de le suivre, mais de le précéder, de l'éclairer (3). Ainsi, „les tentatives de l'art doivent toujours correspondre aux besoins de la société (4)".

Toutefois, Victor Hugo n'entend pas par là l'utilité *directe* de l'art pratiqué par quelques sectes philosophiques dont le but n'était que de mettre certaines idées au service des partis politiques. Ces idées peuvent être vraies et utiles, mais elles sont passagères par le fait qu'elles dérivent de vérités politiques. „Si quelque œuvre d'art a eu le malheur de faire cause commune avec les vérités politiques, et de se mêler à elles dans le combat, tant pis pour l'œuvre d'art; après la victoire elle sera hors de service, rejetée comme le reste, et ira se rouiller dans le tas (5)".

Ce n'est pas à dire que l'art doive dédaigner d'être populaire. Mais il ne doit rechercher l'influence sur les contemporains „qu'autant qu'il peut l'obtenir en restant dans ses conditions d'art". Il se gardera de briguer „la popularité misérable qui n'est dévolue qu'au banal, au trivial, au commun" et qui n'est autre chose que de la vulgarité. En revanche, il ambitionnera une autre popularité, „qui se forme du suffrage successif du petit nombre d'hommes de chaque génération", et qui dans la suite des siècles finit par devenir une foule, le „vrai peuple du génie (6)". L'œuvre d'art peut attendre la consécration du temps. Il y a en effet dans l'art une „quantité d'infini", qui est „extérieure au progrès"; „elle peut avoir, et elle a, envers le progrès, des devoirs; mais elle ne dépend pas de lui", ni d'aucun des perfectionnements de l'avenir, parce qu'elle est le beau, toujours égal à lui-même (7).

Selon Hugo, l'art véritablement utile, l'art pour le progrès, doit s'inspirer des passions humaines qui sont éternelles. Il va au fond des

---

1. *W. Shakespeare*, II, VI. — 2. Ibid. — 3. Ibid., *passim*. — 4. Préf. d'*Angelo*.
5. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 6. Ibid. — 7. *W. Shakespeare*, I, III.

âmes, recherche la vérité et enseigne la vertu. Il ne perd jamais de vue l'œuvre civilisatrice à laquelle il est tenu de collaborer. Enfin, „quel que soit le sujet qu'il traite, qu'il s'adresse au passé ou au contemporain, lors même qu'il mêle le rire et l'ironie au groupe sévère des vices, des vertus, des crimes et des passions, l'art doit être grave, candide, moral et religieux (1)".

En proclamant d'une part le caractère d'absoluité de la forme dans l'art et d'autre part l'obligation pour le beau d'être le serviteur du vrai, Victor Hugo semble créer un litige entre la thèse de l'art pour l'art et du principe de l'art moralisateur. En effet, l'œuvre qui a pour but unique la démonstration d'une vérité devient sans contredit l'instrument de cette vérité et perd fatalement son pur caractère artistique. D'un autre côté, il est difficile que l'artiste puisse se désintéresser des vérités qui sont à la base de la civilisation et inhérentes à la nature de l'homme. Aussi, Victor Hugo fait-il un visible effort en vue d'éviter la confusion de l'esthétique et de l'utile. „Il faut, dit-il, que l'art soit son propre but à lui-même, et qu'il enseigne, qu'il moralise, qu'il civilise, et qu'il édifie chemin faisant, mais sans se détourner, et tout en allant devant lui (2)". La pensée est très claire : l'art utile ne sera enseigneur et moralisateur qu'après avoir rempli les conditions du beau. Les vérités utiles n'ont de valeur réelle qu'autant qu'elles sont revêtues d'une forme parfaite. L'art peut exister indépendamment, mais il n'est complet qu'à la condition d'être utile, c'est-à-dire de réunir le beau et le bon. Cette opinion, très acceptable en somme, offre un terme moyen de conciliation entre les partisans de l'art pour l'art et les adhérents de l'art utile. Elle cherche à garantir l'indépendance de la cause esthétique tout en proclamant l'opportunité du but utile dans l'art.

Si Victor Hugo s'en fût tenu à ce point de la question, on pourrait lui donner d'autant plus facilement raison que cette théorie a eu au cours du XIX[e] siècle un sort très divers. L'école réaliste, qui a reçu de Flaubert son mot d'ordre, a admis en principe que le beau et l'utile n'ont aucun contact entre eux, que l'art consiste dans la perfection de la forme et qu'il ne peut prétendre à l'enseignement. En revanche, les pièces à thèses ont eu un vif succès au théâtre, avec Dumas, Augier, Sardou, et les œuvres russes sont venues rendre une force nouvelle à la théorie de l'utilité de l'art.

Il est regrettable que Victor Hugo ait eu une tendance trop évidente, — surtout vers la fin de sa vie, — à considérer exclusivement l'art comme un moyen direct de propagande et de régénération sociales. Il admet que l'art a pour résultat l'amélioration de l'homme. L'homme, même le plus vulgaire et le plus positif, est

---

1. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 2. Ibid.

sensible au beau, ne serait-ce qu'à un très faible degré. Ce sentiment, qu'il a par don de nature ou qu'il acquiert par l'éducation, le porte à rechercher l'art pour son plaisir. L'audition d'un morceau de musique ou la vue d'une peinture ou d'une sculpture agit sur son moral; il est saisi d'admiration, son cœur se dilate, il est ému, il sent en lui une mystérieuse impulsion vers le bien : „la bonté a jailli de la beauté". L'homme est devenu meilleur. Encore que l'art ne paraît pas avoir pour objet apparent l'amélioration de l'humanité, „il civilise par sa propre puissance, même sans intention, même contre son intention". Il y a en effet un lien mystérieux mais réel qui unit le vrai au bon et au beau. Certaines œuvres exercent une action indépendante de l'intention de leur auteur, parce qu'elles participent de l'influence générale du beau ; „elles dégagent continuellement, mystérieusement, divinement une moralité pénétrante et saine", qui fait que „la civilisation s'exhale de l'art comme le parfum d'une fleur (1)".

Sur ce point, Victor Hugo est presque en parfait accord avec Mme de Staël, qui avait écrit: „Les œuvres d'art produisent une sorte d'ébranlement moral et physique, un tressaillement d'admiration qui nous dispose aux actions généreuses et par conséquent à la pratique de la vertu (2)". De cette observation, Victor Hugo va tirer une conclusion à laquelle était opposée Mme de Staël et qui ne pèche que par son extrême logique.

Après avoir considéré que le sujet, quel qu'il soit, moral ou immoral, n'influe en aucune façon l'action bienfaisante de l'art (idée qui eût semblé paradoxale à Chateaubriand et que repousse Mme de Staël), que beaucoup d'œuvres immorales par le fond civilisent par le beau, par la perfection de la forme qu'elles ont en elles, que „le beau n'est autre chose que la sainte lumière du bon", il déclarera que „l'amélioration humaine et terrestre est une résultante de l'art, inconscient parfois, plus souvent conscient (3)". En conséquence, la puissance civilisatrice de l'art impose à l'artiste „des devoirs de réformateur intentionnel et de civilisateur direct (4)". Et considérant que le monde renferme „trop d'indigence, trop de dénûment, trop d'impudeur, trop de nudité, trop de lupanars, trop de bagnes, trop de haillons, trop de défaillances, trop de crimes, trop d'obscurité, pas assez d'écoles, trop de petits innocents en croissance pour le mal", Victor Hugo adresse un pressant appel aux écrivains, poètes, philosophes, historiens, politiciens, artistes et génies pour les exhorter à prodiguer sans retard la lumière, à faire le bien, à „transformer la charité en fraternité, l'aumône en assistance, la fainéantise en travail, l'oisiveté en utilité, la centralisation en famille, l'iniquité en justice, le

---

1. *Post-scriptum*, utilité du beau. — 2. *De la Littérature*, discours préliminaire. — 3. *Post-scriptum*, le goût, utilité du beau. — 4. *W. Shakespeare*, III, II.

bourgeois en citoyen, la populace en peuple, la canaille en nation, les nations en humanité, la guerre en amour, l'instinct du mal en volonté du bien, la vie en droit [1]"... Le bonheur et la félicité établis à demeure dans la société régénérée par l'art et la littérature, telle sera la dernière vision du généreux penseur [2].

En faisant jouer à l'art un rôle militant dans la société, Victor Hugo me paraît être tombé dans une confusion grave. L'art, et la littérature en particulier, ne peut guère avoir qu'un but : c'est de travailler à la perfection de l'esprit humain, soit dans le domaine de l'esthétique, soit dans celui de la morale. Et encore, il faut attendre davantage de l'enseignement public et de l'éducation. Toute intervention de l'art dans les questions sociales a pour effet de ravaler l'œuvre à une revendication de parti et par conséquent de lui ôter ce caractère d'immuabilité et de généralité qui fait la grandeur de nos classiques. On peut citer l'exemple de Victor Hugo lui-même, qui a gâté son œuvre lorsqu'il s'est élevé „aux conceptions et aux illusions dont s'est halluciné le millénarisme socialiste de son temps [3]". Il n'y a pas à se le dissimuler ; la transformation des institutions sociales est liée directement à la politique et dépend des gouvernements. La littérature fournit bien un apport d'idées, mais qui ne peut que renouveler ou agrandir le fond général de l'esprit humain. Eclairer la société, l'art le peut et le doit ; passer aux actes, ce n'est pas son rôle.

VIII.

Loin d'éprouver pour la *science* le même dédain que Chateaubriand [4], Victor Hugo voit en elle un auxiliaire dans l'œuvre civilisatrice à accomplir par l'art. Il caractérise l'une et l'autre avec beaucoup de sagacité. L'idée qu'il émet relativement à la perfectibilité de la science et à l'imperfectibilité de l'art paraît visiblement inspirée de Mme de Staël. „Les beaux-arts, avait dit l'auteur de *De la Littérature,* ne sont pas perfectibles à l'infini", car „il n'est point de terme au progrès de la pensée", tandis que „dans les sciences progressives le dernier pas est le plus étonnant de tous [5]". Sur ces simples données, Victor Hugo échafaude toute une théorie ; il creuse et agrandit la question. „La science a pour moteur le progrès", c'est-à-dire la recherche du mieux, la marche en avant, le „but sans cesse déplacé". Elle n'est jamais satisfaite ; elle crée, détruit, affirme et nie ; elle est insatiable du mieux que l'absolu ignore. „Une découverte est à peine faite

1. W. *Shakespeare,* III, II. 2. *Post-scriptum,* utilité du beau. — 3. Renouvier, *Victor Hugo le poète,* p. 350-351. — 4. *Génie,* III, II, I et II. — 5. Ch. Ier.

qu'elle est remplacée par une autre, qui à son tour est bientôt dépassée par une troisième. L'histoire des sciences est pleine de ces exemples. Quel abîme sépare la science antique et médiévale de la science moderne [1] !

L'art a pour générateur l'idéal. „Ses créations successives, contenant de l'immuable, demeurent à jamais". Le chef-d'œuvre de l'antiquité reste chef-d'œuvre aujourd'hui et le demeurera demain. Il n'est pas susceptible de perfectionnement, il n'est pas effacé par un autre. Dante ne fait pas oublier Homère, et Molière n'éclipse pas Aristophane. L'art ne connaît pas le progrès intrinsèque ; „de Phidias à Rembrandt il y a marche et non progrès". Les œuvres d'art se succèdent sans se remplacer ; elles ont un niveau, le même pour toutes, qui est l'absolu et au delà duquel il n'y a plus rien. Le définitif gouverne l'art, le relatif est le caractère de la science. L'art fait des chefs-d'œuvre éternels, la science fait des découvertes passagères. Le chef-d'œuvre est voulu, la découverte est souvent l'effet du hasard. La science est l'asymptote de la vérité ; elle s'en approche sans cesse et ne la touche jamais. L'art n'a ni hausse, ni baisse, ni décadence, ni renaissance [2].

Victor Hugo veut l'alliance de l'art et de la science en vue d'une action commune dans la société. „L'idéal et le réel, dit-il, sont solidaires. L'art doit aider la science ; ces deux roues du progrès doivent tourner ensemble [3]". Toutefois il faut observer que leur collaboration n'est pas réciproque. La science a pour source essentielle le vrai, et l'art a le vrai dans le beau. Il en résulte que la science fait dans une certaine mesure partie de l'art, ce qui explique que les arts ont une base exacte, scientifique. En revanche, l'art n'est pas dans la science, puisque la science ne connaît pas le beau. C'est là, ce me semble, la restriction que l'on doit apporter à la théorie de Victor Hugo.

IX.

Après avoir examiné l'art dans son rôle utilitaire, considérons en dernier ressort la faculté de sélection dans l'ordre du beau, le *goût*.

On sent très bien que la conception du goût s'est faite chez Victor Hugo en haine de la critique classique, qui, se renfermant dans l'ancien réseau des règles et des conventions, ne pouvait que porter des jugements faux sur des œuvres dont le but était précisément de s'affranchir de toute règle. Le goût que les représentants de cette critique invoquaient ne pouvait pas être reconnu par les adeptes du

---

1. *W. Shakespeare*. I, III. — 2. Ibid., *Post-scriptum*, les grands hommes, I. — 3. *W. Shakespeare*, II, VI.

romantisme. Aussi, s'écrie Victor Hugo, „ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût", qui ronge et ternit la littérature. Il distingue le goût relatif, académique et parlementaire des rhétoriques et des prosodies, d'avec le „goût supérieur et absolu qui ne se rédige pas en formules, et qui est tout à la fois la loi latente et la loi patente de l'art (1)". Le premier est le propre d'une société ou d'une école. Le second est „la règle du génie, inaccessible à tout ce qui n'est pas lui". „Volonté sévère du vrai", il a des familiarités, des hardiesses, des insolences, des grossièretés, des sauvageries qui choquent, irritent peut-être, mais qui, „ne pouvant venir que de la grandeur, ne se rencontrent que dans les œuvres souveraines". Il domine l'ordurier et l'obscène, parce que, manifestation du beau, il est incorruptible. Si l'on retranche ce qui déplaît dans les grandes œuvres, il se produira une lacune. Ce qu'on prenait pour un défaut était en réalité „une marque inattendue de puissance (2)".

Ce goût supérieur échappe aux règles et aux méthodes et „n'a point de définition possible". Mais Victor Hugo le caractérise en disant qu'„il n'est autre chose que l'acception de chaque phénomène matériel ou moral pris en soi avec ce droit d'ajouter qui fait partie de la souveraineté intellectuelle; c'est on ne sait quel mélange de démesuré et de proportionné qui reste exact même dans les plus prodigieux grossissements... C'est l'absolu qui exige de chaque chose qu'elle ait sa réalité avant de l'introduire dans l'idéal, toute fécondation étant à ce prix (3)". Aussi ce goût supérieur a-t-il été souvent qualifié de *mauvais goût,* tandis que le goût inférieur a été appelé le *bon goût;* ce ne sont là que des appellations sorties des castes et des écoles. Il n'existe qu'un vrai goût, grand, supérieur et absolu, qui est „omnipotent comme le génie dont il est le sens" et „la raison", divers selon les races, varié dans le mélange des tempéraments aux génies, des climats aux tempéraments, et des siècles aux climats, et ayant pour point de départ tantôt l'idéal, tantôt le chimérique (4).

Selon Victor Hugo, le goût est donc une faculté supérieure purement personnelle et subjective dévolue aux seuls génies. Mme de Staël admet au contraire que „le goût est fixe dans ses principes généraux (5)", et si plus tard elle va jusqu'à concéder qu'„il faut en littérature tout le goût conciliable avec le génie (6)", elle ne changera guère son point de vue.

La première objection que l'on peut faire à la théorie de Victor Hugo a trait à l'inégalité des facultés chez le génie. Les génies eux-mêmes ont des défaillances et par conséquent ne restent pas toujours fidèles à ce goût supérieur; l'histoire fourmille d'exemples.

1. *Post-scriptum,* le goût. — 2. Ibid. — 3. Ibid. — 4. Ibid.; préf. de *Cromwell.* — 5. *De la Littérature,* I, II. — 6. *De l'Allemagne,* II, XIV.

D'un autre côté, le public n'offre pas les garanties suffisantes d'un goût sûr; trop de faits prouvent le contraire. Alors le goût serait-il un mythe? M. Faguet va nous faire voir la question sous son vrai jour. „Il peut exister, dit-il, *un goût* littéraire et artistique, très fixé, très précis, très d'accord avec lui-même, très constant, qui est la moyenne des goûts et des habitudes d'esprit dans un public très restreint, très concentré, qui se connaît et qui a pris conscience de lui-même (1)". Il résulte de cette observation qu'il y a en somme deux goûts : celui du public lettré, cultivé, et celui du gros peuple; l'un délicat, l'autre grossier. Cette distinction avait déjà été établie par Nisard, qui, tout bon classique qu'il fût, n'en était pas moins bon juge en matière de goût. Ce critique demandait que l'écrivain supérieur possédât l'art de contenter à la fois les deux goûts, et il citait en exemple Molière (2).

L'écrivain qui recherche ce grand goût, ce goût supérieur, absolu, omnipotent, dont parle Victor Hugo, ne tient pas à satisfaire le goût moyen du public; il ne se guide que suivant son propre goût. N'est-ce pas refuser à l'œuvre, déclarée utile par notre poète, un grand moyen de persuasion que de heurter le goût de ceux auxquels elle est destinée? N'y a-t-il pas contradiction à demander à cette même œuvre d'une part d'enseigner et de civiliser, et de l'autre de déclarer que le goût selon lequel elle doit être conçue est inaccessible à tout ce qui n'est pas le génie? Certes le goût supérieur et génial existe, mais il est individuel et exceptionnel. Il lui faut engager bien des luttes, essuyer bien des dédains avant de se faire accepter et de triompher définitivement. Sans passer condamnation sur l'opinion de Victor Hugo, on doit toutefois admettre que le grand poète a méconnu et dédaigné ce goût moyen, qui est la résultante des goûts divers de la société.

CHAPITRE II

LA LANGUE ET LA LITTÉRATURE

I.

L'intérêt que porte Victor Hugo aux questions de langue est un trait particulier de son caractère. Entre les langues, sa préférence va, on le comprend, au français, qu'il proclame „la langue de la civilisation". Pour mieux appuyer son jugement, il recherche dans la

1. Introduction aux tomes VII et VIII de l'histoire de la littérature de Petit de Julleville. — 2. Histoire de la littérature française, t. III, p. 217.

phonétique la supériorité de notre idiome, et les questions qu'il agite, pour n'être pas toujours savantes, n'en sont pas moins ingénieuses.

Tout d'abord, Victor Hugo constate „un rapport intime entre les langues et les climats". L'idée certes n'est pas neuve; Mme de Staël l'avait déjà émise dans son *Allemagne* (1). Mais Victor Hugo est ici bien son maître par la manière dont il étudie comparativement les éléments phonétiques, et les conséquences qu'il tire de leurs groupements. Voici au reste ses idées à ce sujet.

Le simple examen des langues européennes fait voir que dans les idiomes du Midi les voyelles dominent et que dans ceux du Nord les consonnes ont la prépondérance. Ni l'allemand, ni l'italien ne pourraient devenir la langue universelle : „l'allemand contient trop de consonnes que ne sauraient mâcher les molles bouches du Midi" ; quant à l'italien, „ses nombreuses voyelles, à peine soutenues dans l'intérieur des mots, s'évanouiraient dans les rudes prononciations du Nord". La langue qui aura le plus de chance d'être adoptée par toutes les nations devra résoudre autant que possible le problème de l'équilibre des consonnes et des voyelles. Il faudra donc la chercher parmi les langues intermédiaires, qui naissent des climats tempérés. Or, nul autre idiome ne remplit cette condition si parfaitement que le français. „Appuyé sur les consonnes sans en être hérissé, adouci par les voyelles sans en être affadi, il est composé de telle sorte que toutes les langues humaines peuvent l'admettre". Il n'est pas seulement la langue de la France, mais celle du monde civilisé (2).

Victor Hugo devient tout à fait original et intéressant lorsqu'il aborde l'étude du mot considéré au point de vue musical. „Le mot pris en lui-même, dit-il, est comme un petit orchestre dans lequel la voyelle est la voix, *vox,* et la consonne l'instrument, l'accompagnement, *sonat cum*". La voyelle étant un son propre, une note particulière, produira des effets d'autant plus mélodieux que le nombre en sera plus grand et plus varié. La consonne, qui n'est destinée qu'à accompagner la voyelle, prendra d'autant plus d'importance que la voyelle est rare ou qu'elle fait défaut. L'association des consonnes cherchera donc les effets harmonieux. Ainsi s'explique que l'Italie est le pays de la mélodie, et l'Allemagne celui de l'harmonie, de la symphonie (3). On peut conclure d'autre part que, dans le mot français, le mélange rationnel des éléments phonétiques, tout en éloignant la langue également des deux extrêmes musicaux, la fait participer à la fois de la mélodie et de l'harmonie, c'est-à-dire lui donne le caractère de la musique complète.

Tout ce que Victor Hugo dit du mot et de sa composition, et les conséquences qu'il tire de l'examen de ses éléments, forment

1. II, IX. — 2, *Post-scriptum*, tas de pierres, III. — 3. Ibid.

comme une petite philosophie que ne désavouerait pas le plus rigide philologue. Mais où il est réellement supérieur, c'est dans sa conception de l'évolution des langues. Son mérite est d'autant plus grand qu'il écrivait à une époque où l'opinion générale admettait que le français était fixé depuis Racine et Boileau. Mme de Staël ne s'intéresse qu'à l'admission des mots nouveaux dans la langue, et elle a encore besoin de s'autoriser de l'art poétique d'Horace (1). C'est assez dire qu'elle ne saurait avoir le moindre soupçon de la théorie que va développer Victor Hugo.

Le caractère que notre poète trouve commun à tous les idiomes, c'est l'instabilité de leur fond. „Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse". Elles ne se fixent pas. Du jour où elles se fixent, elles meurent. L'histoire nous donne l'exemple des langues grecque et latine. Toute langue qui vit ou qui veut vivre se modèle sur „l'esprit humain", qui est „toujours en marche, ou si l'on veut, en mouvement". Les tentatives faites dans le but d'enrayer le progrès continu de la langue sont vaines, parce que le développement de l'esprit humain est irrésistible. Chaque siècle apporte à la langue sa contribution de vocables nouveaux, qui constituent le fond et la richesse de l'idiome, et lui impriment son caractère particulier. „Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées". Les générations se succèdent et vivent d'une vie différente. Les mœurs changent et les idées avec elles. Ce qu'une société a adopté, une autre le rejettera. Les langues suivent les oscillations des époques qu'elles traversent. Les mots naissent et meurent; ils changent de signification en même temps que l'esprit humain se renouvelle, se développe, prend une autre direction. „A certains temps, les langues (comme la mer) quittent un rivage du monde de la pensée et envahissent un autre. Tout ce que leur flot déserte ainsi, sèche et s'efface du sol. C'est de cette façon que *des idées s'éteignent,* que *des mots s'en vont. Il en est des idiomes humains comme de tout. Chaque siècle y apporte et en emporte quelque chose* (2)".

Je souligne à dessein ce passage. Je ne sais ce qu'il faut le plus admirer en Victor Hugo, de la justesse de ses observations ou de la puissance divinatrice qui lui fait entrevoir des domaines encore inexplorés par la science. Plus d'un demi-siècle avant Darmesteter, il a eu la prescience d'une théorie nouvelle sur la vie des mots (3). Il en a trouvé la loi fondamentale. L'éminent linguiste français la développera, l'étendra, mais ne la modifiera pas quant au fond. „Toute langue, dira-t-il, est dans une perpétuelle évolution. A quelque moment que ce soit de son existence, elle est dans un état d'équilibre plus ou

1. *De la Littérature,* II, VII; *De l'Allemagne* III, VII. — 2. Préf. de *Cromwell.* — 3. Souriau, p. 289.

moins durable, entre deux forces opposées qui tendent : l'une, la force conservatrice, à la maintenir dans son état actuel ; l'autre, la force révolutionnaire, à la pousser dans de nouvelles directions (1)".

Il n'est pas possible de s'y tromper ; c'est bien là le principe de l'instabilité des langues énoncé par Hugo. Ces deux forces contraires dont parle M. Darmesteter, c'est bien ce que Victor Hugo entend par les influences que subissent les langues aux époques qu'elles traversent. L'analogie n'est pas moins frappante lorsque le linguiste français, abordant l'étude du mot, écrit ce qui suit : „Les mots *naissent,* quand l'esprit fait d'un nouveau mot l'expression habituelle d'une idée ; les mots se *développent* ou *dépérissent,* quand l'esprit attache régulièrement à un même mot un groupe plus étendu ou plus restreint d'images ou d'idées. Les mots *meurent,* quand l'esprit cesse de voir derrière eux les images ou les idées dont ils étaient les signes habituels (2)"... Ces rapprochements éveillent un étonnement légitime, qui ne fait que redoubler lorsque l'on songe que le poète de vingt-cinq ans trace en 1827 l'esquisse d'une science qui ne sera complètement délimitée qu'en 1887.

Après avoir établi le principe de l'instabilité des langues et montré que les mots ont une vie à eux, Victor Hugo peut en toute raison conclure que la langue française ne saurait échapper à la loi générale. Elle n'est point fixée et ne se fixera point. Son évolution à travers les siècles est constante, et chaque époque a pour ainsi dire sa langue spéciale. „Le français du dix-neuvième siècle ne peut pas plus être le français du dix-huitième siècle, que celui-ci n'est le français du dix-septième, que le français du dix-septième n'est celui du seizième. La langue de Montaigne n'est plus celle de Rabelais, la langue de Montesquieu n'est plus celle de Pascal (3)". Ce qui les distingue, c'est l'originalité de leur époque. Ce qu'elles ont de commun, c'est le génie même du français.

II.

Avec ce sentiment si juste de la vie d'une langue et d'autant plus étonnant qu'il est peut-être unique vers 1835, Victor Hugo a tracé un tableau des plus exacts de l'histoire de la langue française aux XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. On pourrait reprocher au poète qui a peut-être le plus contribué à ressusciter le moyen âge dans la littérature de n'avoir pas tenu compte des siècles antérieurs à la Renaissance. Toutefois, comme l'étude des trouvères et des troubadours

---

1. Arsène Darmesteter, la *Vie des mots étudiée dans leurs significations,* introduction, II, p. 6. — 2. Ibid., chap. II, p. 37. — 3. Préf. de *Cromwell.*

n'a pris une réelle importance qu'à notre époque et que d'ailleurs Victor Hugo n'a pas prétendu donner un tableau complet du développement de la langue à travers les siècles, on ne saurait lui faire un grief de cette lacune.

Le XVIe siècle, dit-il, „époque où la langue française a commencé à devenir la langue la plus littéraire de l'Europe", est le siècle de la Renaissance. Le goût romain-byzantin, après avoir envahi l'Italie au XVe siècle, fait alors irruption en France et s'empare de tout : de l'architecture, de la poésie, des beaux-arts. L'esprit de la Renaissance s'infiltre dans la langue, qui se remplit de mots latins et grecs. Elle déborde de néologismes, et, comme elle ne peut tout d'un coup assimiler tant d'éléments divers et nouveaux, il en résulte un désordre, un embarras qui n'est pas sans charme. Elle devient „riche, ornée, amusante, copieuse, inépuisable en formes, haute en couleur" ; mais elle a perdu de sa légèreté et de sa clarté. Les vocables de l'antiquité ont causé une perturbation dans son fond et troublé sa limpidité primitive. Elle est moins intelligible que le français du XVe siècle, mais plus littéraire.

Le XVIIe siècle lui fait subir deux filtrations. La première est une „opération mystérieuse faite tout à la fois par les années et par les hommes, par la foule et par le lettré, par les événements et par les livres, par les mœurs et par les idées". Elle a pour résultat de rendre à la langue une partie de sa limpidité première en dissolvant les éléments étrangers dans son fond naturel. C'est „l'admirable langue" de P. Mathieu et de Mathurin Régnier, „forte et savoureuse, tout à la fois claire et colorée, pleine d'esprit, excellente au goût, très française, et pourtant laissant voir distinctement dans chaque mot sa racine hellénique, romaine ou castillane". Bien qu'elle soit toute jeune, elle présente déjà les qualités d'une langue mûre : tantôt ferme, adroite, svelte, vive, tantôt serrée, sobre, austère, majestueuse, elle est élastique et souple, commode et naturelle à écrire ; elle se plie à toutes les fantaisies de la période ; elle prend merveilleusement la forme de l'idée. Et Victor Hugo souhaite que „si les langues se fixaient, la langue française aurait dû en rester là".

La seconde clarification à laquelle a été soumis notre idiome a eu lieu dans la deuxième moitié du siècle. Elle est l'œuvre de Racine et de toute l'école de lettrés qui décida, à tort selon Victor Hugo, pour Malherbe contre Régnier. „Cette deuxième distillation beaucoup plus artificielle que la première, beaucoup plus littéraire et beaucoup moins populaire, n'ajouta à la pureté et à la limpidité de l'idiome qu'en le dépouillant de presque toutes ses propriétés savoureuses et colorantes, et en le rendant plus propre désormais à l'abstraction qu'à l'image". Si le français y gagna en majesté, en pureté, en concision, il y perdit en naturel, en facilité, en vivacité.

Mais là ne s'arrête pas ce tamisage littéraire. Voltaire, au XVIIIe siècle, épure une troisième fois la langue et enlève „les dernières molécules de la vase natale du seizième siècle". Il en résulte une langue „parfaitement claire, sèche, dure, neutre, incolore et insipide", très propre au raisonnement philosophique, mais hostile à la poésie.

„Au vent philosophique" du XVIIIe siècle succède „le souffle religieux" du XIXe siècle, à „l'esprit d'analyse, l'esprit de synthèse". Une jeune école s'est formée, qui, désertant „le sol aride voltairien", est revenue aux sources de la poésie. La langue manquait de couleur, de corps et de saveur; elle a été „retrempée à ses origines", c'est-à-dire au XVIe siècle. Les vieux mots jugés nécessaires ou utiles ont été remis en circulation, les vocables „tombés en banalité et détournés de leur vraie signification" ont été replacés dans leur sens propre. Ce travail de réfection s'est accompli „selon les lois grammaticales les plus rigoureuses" et selon les étymologies. On s'est bien gardé de forger des mots nouveaux, car toute élaboration artificielle détruit le caractère de la langue. Le français n'en reste pas moins empreint des caractères des siècles précédents; il a la grâce et la naïveté du XVIe siècle, la fierté et la majesté du XVIIe siècle, la précision et la clarté du XVIIIe siècle. Il „résume trois formes excellentes sous une forme plus développée et plus complète". La prose pleine de ressources, a mille propriétés, mille secrets. La prosodie a ses règles particulières, qui en font un art. La poésie, plus riche, plus compliquée et plus profonde que l'ancienne, se prête à tous les genres (1).

Un fait tout particulier frappe dans cette esquisse: c'est la préférence que donne Victor Hugo à la langue de Régnier sur celle de Racine. Alors que Chateaubriand conclut à la supériorité des écrivains du XVIIe siècle représentés par Bossuet et Racine (2) et que Mme de Staël est amenée par son système de perfectibilité à accorder la palme au XVIIIe siècle philosophique (3), Victor Hugo en veut sincèrement à Racine et à son école d'avoir accepté avec docilité les lois du „tyran des mots et des syllabes", et il garde rancune à Voltaire d'avoir rendu la langue „incolore et insipide". C'est qu'il a découvert dans Régnier (je ne parle pas de P. Mathieu, trop peu connu) les qualités de couleur et de saveur qu'il prise tant et qui communiquent du relief à l'image et du dessin au style.

Certes, au point de vue de la richesse de la langue, il a raison. En répudiant une foule de vocables venus du Languedoc avec Henri IV, du Vendômois avec Ronsard, du Périgort avec Montaigne, le rigorisme de Malherbe a eu pour effet de ravir au fond naturel de la langue française nombre d'expressions heureuses, qui, pour s'être

1. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 2. *Génie*, III, IV, V. — 3. *De la Littérature*, I, XIX et XX.

formées dans des contrées différentes de la France, n'en étaient pas moins d'essence gauloise. M. Ferdinand Brunot [1] constate que dans sa sévérité, le réformateur „laisse tomber bien des mots, qu'on regrettera pour la plupart de n'oser ramasser et qui seront perdus [2]". Il était impossible que cela ne fût pas ; le vocabulaire d'une langue ne se laisse pas traiter par voie d'élimination. Il a dû en effet arriver que certains vocables d'origine dialectale ont été proscrits pour avoir été jugés trop bas ou superflus, alors qu'en réalité ils exprimaient des nuances de sens très marquées. Le vocabulaire était donc en déficit ; on lui avait enlevé des valeurs, on l'avait appauvri. Et la meilleure preuve que la réforme avait touché au fond de la langue, c'est l'obligation dans laquelle on s'est trouvé de rétablir quantité de termes condamnés ou supprimés par Malherbe [3].

Ce n'est donc pas sans raison que Régnier s'est insurgé contre le despotisme de Malherbe et qu'il a réclamé en faveur de la liberté et du génie. Il voulait qu'on entendît la voix de la nature et il s'opposait à ce qu'on la dissimulât par des procédés artificiels. Il lui semblait bien plus logique de se laisser aller à son imagination que de se contraindre à suivre des règles factices. Par son opposition au purisme et au rigorisme de l'école de Malherbe, par ses revendications en faveur de la liberté en poésie, Régnier a joué un rôle identique à celui que jouera Victor Hugo deux siècles plus tard. Il y a donc une sympathie toute personnelle qui pousse Victor Hugo vers Régnier, et ce n'est sans doute pas le moindre motif de son admiration pour l'adversaire de Malherbe.

On peut objecter qu'une sélection était nécessaire au milieu de l'encombrement causé par l'irruption d'un trop grand nombre de vocables à l'époque de la Renaissance. Rien n'est plus vrai ; mais il fallait laisser au temps, à l'usage et aux écrivains de génie le soin de travailler la langue, de l'épurer, d'en éliminer le superflu. Si Malherbe ne fût pas „venu", Racine, Molière, Lafontaine, Boileau eussent trouvé un vocabulaire beaucoup riche, et du tamisage auquel leur talent a soumis le français, il fût sorti une langue moins artificielle, moins abstraite, mais en revanche plus naturelle et surtout plus populaire.

III.

Quittons Victor Hugo le linguiste pour le littérateur et le chef d'école. Sous la Restauration, il y a lutte entre l'esprit du XVIIIe siècle

1. Petit de Julleville, t. IV, p. 684.

2. Mots perdus : acomparé, ains, ainçois, ardre (sauf ardant), attraire, bienheurer, duire, conforter, esclaver, guerdonner, isnel, nuisance, onques, paroir, si que, simplesse, nave, œillader, etc.

3. Mots supprimés, puis rétablis : angoisse, cadavre, confort, bénin, chef (= tête), clameur, émoi, fortune, grever, liesse, prouesse, soucieux, printanier, gel, heur, spasme, tintamarre, gonflé, haineux, notoire, contourner, narrer, oindre, virer, etc.

et l'esprit nouveau, qui est celui de la Révolution. De là deux écoles: l'une, qui se renferme dans les règles des siècles passés, ne veut pas que le talent crée et condamne toute originalité comme une hérésie; l'autre, qui professe le principe de la liberté littéraire, recherche les sources primitives de l'inspiration et se fait la rivale des écoles anciennes. La première est l'école classique, la seconde est l'école romantique.

Lorsqu'on lit les premières œuvres de Victor Hugo (notamment les préfaces des Odes de 1822 et de 1824), on est frappé de l'hésitation que manifeste le jeune poète à l'égard du choix d'une école. Son attitude s'explique toutefois fort bien par le fait qu'il est royaliste en politique et qu'il se trouve tiraillé par deux opinions contraires, l'une qui le porte vers la liberté, l'autre qui lui inspire le respect de l'ancien régime. En réalité, son indécision n'est qu'apparente. Au fond, il est romantique très résolu. Tout en affirmant en 1824 qu'il „ignore profondément ce que c'est que le genre classique", il est bien romantique en 1822 lorsqu'il proclame que „l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses (1)". Il aura beau répudier „tous les termes de convention que les partis se jettent réciproquement comme des ballons vides" ; déclarer que les appellations de romantisme et de classicisme sont pour lui des „signes sans signification, des expressions sans expression"; interpréter à faux la définition du romantisme donnée par Mme de Staël, il reconnaîtra en même temps que la société nouvelle doit avoir une littérature nouvelle, qui pourvoie au besoin de vérité dont est tourmenté les esprits. En 1826, son hésitation cessera; il abordera d'instinct la discussion des principes mêmes du romantisme, et passera délibérément dans le camp de l'école nouvelle.

L'indécision est alors le caractère dominant de la situation littéraire. A la vérité, Chateaubriand avait développé la notion de l'individualisme, proclamé la supériorité de l'art chrétien sur l'art païen, repoussé l'imitation de l'antiquité, montré les effets puissants qu'on pouvait tirer de la contemplation de la nature, répudié la mythologie, réveillé le culte de la forme. Mais dès 1811, sa vie littéraire est finie, la politique l'accapare tout entier et l'enlève au groupe littéraire qu'il aurait pu diriger. Mme de Staël avait énoncé la loi de la perfectibilité ou du progrès, découvert l'enthousiasme, révélé l'Allemagne, ébranlé la règle des trois unités, revendiqué plus de liberté en littérature, importé en France le mot *romantique* sans toutefois en donner une définition satisfaisante, émis des idées neuves et fécondes. Mais, toujours singulièrement hésitante, elle n'avait formulé aucune théorie positive. Elle pensait que „rien n'est plus

1. E. Faguet, *La critique de* 1850 *à* 1850, Petit de Julleville, t. VII, p. 647.

contraire aux progrès de la littérature" que de „faire une révolution dans les lettres et donner aux règles du goût, en tout genre, la plus grande liberté (1)". Elle meurt en 1817. Son influence sur le groupe des futurs romantiques est d'autant plus lente à s'exercer que ses idées libérales et républicaines se trouvent être en opposition avec celles de la jeune école, catholique et royaliste. Stendhal, dont l'influence au reste a été presque nulle (2), essaye de définir le romantisme. Mais, homme du XVIII[e] siècle, il ne le comprend pas, il n'en saisit ni l'esprit ni les tendances (3). Vers 1824, Nodier et son cénacle revendiquent pour la littérature le droit d'être chrétienne et française ; mais le cénacle se perd dans le mépris de la vulgarité et dans le culte du moyen âge. En Italie, Manzoni est surtout préoccupé de donner une littérature et une langue à son pays. En Allemagne, Schlegel ne songe qu'à établir un théâtre allemand, tout entier empreint du génie allemand et puisé dans l'histoire allemande.

Les idées nouvelles manquent d'une direction énergique et de l'autorité d'un auteur de talent. Elles font péniblement leur chemin. Les libertés que les jeunes auteurs se permettent ont l'air encore de licences, et un simple coup d'œil jeté sur les œuvres littéraires les plus marquantes qui ont précédé la préface de *Cromwell* fait voir qu'aucune d'elles ne rompt complètement avec l'ancienne tradition classique.

Dans la poésie lyrique, si les *Messéniennes* (1818) renferment des traits hardis, la forme en est encore purement classique. Si les *Méditations* (1820 et 1823) ont un caractère très personnel, le vers a gardé l'ancienne coupe, et si l'œuvre est acclamée des futurs romantiques, elle est accueillie favorablement des classiques. Si Vigny se distingue par l'harmonie et la pureté du vers dans les *Poèmes antiques, le Trappiste* et *Eloa* (1824), il reste classique de forme et d'inspiration. Au théâtre, Delavigne débute par les très classiques *Vêpres siciliennes* (1819) ; s'il est novateur dans les *Comédiens* (1820), dans le *Paria* (1821), dans l'*Ecole des Vieillards* (1823), il n'a toutefois pas même les hardiesses du classique P. Lebrun dans *Marie Stuart* (1820), imitée de Schiller, et dans le *Cid d'Andalousie* (1825), refait après Corneille. Les Baour-Lormian, les Luce de Lancival, les Raynouard ne sont pas pour les innovations.

En 1827, Vigny place en tête de son roman de *Cinq-Mars* ses *Réflexions sur la vérité dans l'art,* qui sont un retour non équivoque à la tradition classique. La vérité dans l'art n'est pas pour Vigny la reproduction de la réalité, mais „le choix du signe caractéristique dans toutes les beautés et toutes les grandeurs du *vrai* visible", et mieux

1. *De la Littérature,* II, II. — 2. Brunetière, *Victor Hugo,* t. II, p. 41. — 3. Edouard Rod, *Stendhal,* p. 74 et 75.

que ce *vrai* visible, „un ensemble idéal de ses principales formes, une teinte lumineuse qui comprend ses plus vives couleurs". Le fait n'est donc rien, la fiction est tout. „L'art ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec sa beauté idéale". Cette prétendue vérité, qui répudie la source du vrai, fait rétrograder la question de l'art par delà Chateaubriand, qui ne voulait que le choix des faits réels.

La situation littéraire, comme on le voit, est fort indécise et le romantisme très menacé. C'est alors que parut la préface de *Cromwell.* La jeune école triomphait. Le classicisme était vaincu. Je ne puis rappeler ici les tempêtes que déchaîna la publication du célèbre manifeste, la fureur des uns, l'enthousiasme des autres. Mais je dois faire observer que la critique actuelle, par ses jugements contradictoires, est loin d'être d'accord sur la valeur de la Préface.

M. Biré, qui résume fort bien le reproche généralement adressé à l'auteur de *Cromwell,* affirme que les idées propres à Victor Hugo sont fausses et que les idées justes ne lui appartiennent pas ([1]). Je crois qu'il faut faire justice d'une pareille allégation. La théorie du grotesque n'avait jamais été formulée, ni par Mme de Staël, ni par personne, et le principe, nous l'avons vu, en est juste. Tous les promoteurs du romantisme avaient condamné l'usage du vers au théâtre; Victor Hugo prend la défense du vers avec énergie et succès. Les arguments invoqués par le poète dans le but d'établir la différence de la réalité selon la nature et selon l'art étaient originaux, neufs et justes. Les idées relatives à la mobilité du langage étaient d'un novateur. L'idée très juste et très rationnelle de consacrer une soirée entière à un drame n'avait été, que je sache, jamais émise avant Hugo. D'ailleurs si la Préface n'avait rien apporté de neuf, rien de sensé, où aurait-elle puisé sa force?

Je ne citerai pas M. Brunetière, qui a changé tout à fait d'opinion à l'égard des théories développées dans le manifeste romantique. (J'en ai parlé dans l'introduction de ce travail.) M. René Doumic, tout en déclarant que la Préface „est faite d'emprunts et d'erreurs matérielles", qu'elle est „très inférieure à sa réputation et plus que médiocre si on regarde à sa valeur comme ouvrage d'histoire et de théorie", convient toutefois qu'„elle n'en est pas moins importante comme œuvre d'actualité et de polémique", et qu'elle a „lancé l'armée des jeunes auteurs à l'assaut du théâtre ([2])". En revanche, M. Petit de Julleville trouve que Victor Hugo „remue beaucoup plus d'idées qu'il n'eût été nécessaire pour exercer pendant un siècle l'esprit de tous les penseurs ([3])". M. Renouvier est d'avis que l'„on peut aujourd'hui regarder comme passées à l'état de chose jugée la

---

1. *Victor Hugo avant* 1830, p. 436. — 2. Petit de Julleville, t. VII, p. 365. — 3. *Le théâtre en France,* p. 366.

plupart des thèses soutenues dans la célèbre préface de *Cromwell* (1)". Francisque Sarcey la qualifie d'admirable (2). M. Gaston Deschamps constate que toutes les idées de réforme étaient „dans l'air, et que Victor Hugo les „concentra en lui-même par un puissant effort d'assimilation et de conquête (3)". M. Souriau, dont le bel ouvrage est un document précieux quand on étudie la préface de *Cromwell,* ne croit pas qu'on diminue en rien le mérite de Victor Hugo en faisant remarquer que ses théories étaient „dans l'air". Il conclut: „Dire ce que tout le monde pense, ou croit penser n'est pas un mince talent. M. Bourget en a fait le signe distinctif des grands poètes (4)". C'est le cas de Victor Hugo: il s'est si bien approprié les doctrines plus ou moins connues de ses devanciers et les a si bien résumées que nul n'avait tenté jusqu'à nos jours de remonter plus haut que la Préface pour en rechercher les origines. Quant à la valeur du manifeste, elle ressort tout naturellement du fait qu'il a rendu désormais impossible le retour du classicisme, donné une formule à l'école romantique et rattaché aux théories d'Hugo toutes les écoles postérieures (5).

On peut reprocher à Victor Hugo d'avoir voulu modifier le sens du mouvement romantique en même temps que ses opinions politiques. En 1830, il reconnaît que „le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le *libéralisme* en littérature (6)". Mais en 1864, il déclare que les mots romantisme et socialisme sont „le même fait (7)". Trente ans auparavant, il répudiait les termes de romantique et de classique et se refusait à les prendre au sérieux (8). Maintenant, il dit que le mot romantisme a „l'avantage de résumer vivement un groupe d'idées", mais qu'il a „l'inconvénient de paraître tourner le mouvement littéraire qu'il représente à un fait de guerre, alors que ce mouvement est un fait d'intelligence, un fait de civilisation, un fait d'âme (9)".

Une évolution s'est donc faite en lui. Il avait d'abord admis la théorie exposée par Mme de Staël dans son ouvrage *De la Littérature,* et selon laquelle la littérature est l'expression de la société. Mais toujours plus pénétré de sa mission d'éclaireur du genre humain, convaincu que l'écrivain dirige les masses, il en est peu à peu venu à croire que le rôle de la littérature est de civiliser, de former la société. Le romantisme de 1830 avait pour but d'introduire la liberté dans l'art. Le romantisme de 1864 a pour tâche d'améliorer la situation morale et matérielle du peuple. La Révolution, d'où est

1. *Victor Hugo le poète,* p. 19. — 2. *Quarante ans de théâtre,* t. Ier, p. 139. — 3. Petit de Julleville, t. VII, p. 273. — 4. P. 113. — 5. Souriau, p. 148, 155 et 156. — 6. *Littérature et philosophie mêlées :* Sur M. Dovalle, et préf. d'*Hernani.* — 7. *W. Shakespeare,* III, II. — 8. *Litterature et philosophie mêlées,* but de cette publication. — 9. *W. Shakespeare,* III, II.

sorti un triple mouvement littéraire, philosophique et social, impose aux écrivains et aux poètes des devoirs inconnus à leurs devanciers. C'est cette fonction qui imprime à la littérature du XIXe siècle, „un si haut caractère de puissance et d'originalité". Victor Hugo ne variera plus dans sa conception. Rassuré sur l'avenir, il jettera comme un défi aux réactionnaires, qui voudraient concentrer leurs efforts en vue d'empêcher la marche du progrès et de combattre l'esprit de la Révolution. Il ne doute pas que la victoire ne demeure aux générations futures.

S'il faut faire toutes ses réserves au sujet du romantisme socialiste de notre poète, il n'en est pas de même de ses visions optimistes quant au résultat général de la vraie révolution littéraire de 1830. On ne saurait plus actuellement parler de banqueroute de ce romantisme-là ([1]). C'est en effet du principe de la liberté dans l'art que sont sorties toutes les écoles et toutes les nuances. Il y a donc eu en réalité désagrègement du romantisme au profit des écoles. Le passage du romantisme au réalisme a été naturel et ne provient que d'une différence dans le dosage des éléments. Le réalisme a exclu l'idéal pour donner plus d'importance au fait sensible. Il est sorti de cette idée que l'art consiste dans une chose bien faite ou mal faite et que tout ce qui est dans la nature est dans l'art. Il a recherché le beau dans la reproduction de la vie réelle, belle ou laide; tandis que le naturalisme, venant déplacer la source du vrai, a recherché le beau dans la reproduction exclusive des laideurs de la nature.

Je ne parle ni des Parnassiens, qui se déclarent les romantiques de la troisième génération, ni des symbolistes, ni des décadents, ni des esthètes, ni des éphèbes, qui tous se rattachent par leur origine plus ou moins directement au romantisme. Tous ont pillé le fond romantique, ceux-ci enlevant tel élément, ceux-là s'appropriant tel principe. Chaque groupe en a constitué une théorie nouvelle, qu'il a développée et souvent poussée à l'exagération. Aussi assistons-nous à l'heure présente à une dispersion totale des éléments du romantisme : les écoles se fondent en nuances, les nuances en individualités. Mais la faute, comme on le voit, n'est pas imputable au romantisme. C'est simplement que l'art actuel reflète l'état de la nationalité française et subit l'influence de la société présente.

1. Souriau, p. 157.

CHAPITRE III

LE STYLE

I.

Fidèle à sa conception de la forme dans l'art, Victor Hugo attache une grande importance au style, la forme de l'œuvre littéraire. Il professe à cet égard des idées qui, je crois, n'ont jamais été combattues.

Il pose en principe que toute pensée ne vit que par la justesse de l'expression, que „l'avenir n'appartient qu'aux hommes de style (1)". Il démontre du reste très facilement que la valeur d'une œuvre réside avant tout dans le style. „Otez, dit-il, à Molière son vers si vif, si chaud, si franc, si amusant, si bien fait, si bien tourné, si bien peint" ; à Lafontaine „la perfection naïve et gauloise du détail" ; à la phrase de Corneille „ces muscles vigoureux, ces larges attaches, ces belles formes" ; à Racine „la ligne chaste, harmonieuse et discrète" ; à Fénelon „cette prose aussi mélodieuse et aussi sereine que le vers de Racine" ; à Bossuet „sa manière sobre et grave" ; à Pascal „ce style inventé et mathématique" ; à Voltaire „cette prose claire, solide, indestructible", il ne restera de l'originalité de ces écrivains qu'une forme vague, commune, vulgaire, triviale, contrefaite. La conséquence est facile à tirer : tout auteur qui voudra produire une œuvre viable est tenu de s'imposer une étude sévère et approfondie de la langue. Et de même que la loi première de la peinture est le dessin, de même l'élément essentiel du style est la grammaire. En conséquence, „dans tout grand écrivain il doit y avoir un grand grammairien (2)".

Nulle part Victor Hugo ne se montre aussi conservateur que dans la question de fidélité à la grammaire. Il faut d'autant plus l'en louer qu'au début du romantisme on professait volontiers l'idée que la grammaire n'était pas faite pour les poètes et qu'il fallait s'affranchir des règles de la syntaxe comme de celles de l'art. Telle était entre autres l'opinion de Lamartine. Notre théoricien, et c'est là son originalité, réclame l'observation des lois grammaticales précisément au nom de la liberté. Il lui paraît que si l'on rejette la rhétorique, il sied de respecter la grammaire, il convient d'éviter le néologisme, qui n'est d'ailleurs qu'une „triste ressource pour l'impuis-

---

1. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 2. Ibid.

sance". Les prétendues difficultés de la syntaxe française ne sont à tout prendre que „les formes nécessaires du langage", et qui ne peut se plier à la nécessité de les étudier ne saurait écrire. Il n'est pas possible que les fautes de langue puissent contribuer à rendre parfaitement la pensée. Elles altèrent au contraire la pureté et l'expression, et „le style est comme le cristal, sa pureté fait son éclat (1)".

Mme de Staël touche aussi la question de la grammaire; mais elle en parle à un tout autre point de vue. Dans une démonstration ayant pour but d'établir que l'étude des langues est plus favorable aux progrès des facultés que celle des mathématiques, elle est amenée à prouver que la grammaire a des lois aussi précises que les principes des mathématiques (2). Quant à Chateaubriand, s'il émet l'idée que la littérature développe mieux la pensée que les sciences, il ne s'attarde pas aux questions de grammaire (3). Victor Hugo est donc bien seul à proclamer le respect de la syntaxe.

II.

Le précepte qui prescrit à l'écrivain l'étude approfondie de la grammaire lui impose aussi l'obligation de „purifier sans cesse sa diction". La correction du style ne consiste pas, selon Victor Hugo, dans de simples changements matériels de forme, mais dans la recherche de l'idée intime, dans l'effort à saisir l'expression exacte du sentiment. Elle doit être de fond, non de surface (4). Dans le but d'arriver à la propriété parfaite des termes, l'auteur ne doit pas hésiter à „accepter dans l'occasion le mot cru" ; mais il est tenu de toujours „rejeter le mot sale". Le mot cru correspond à la précision de la pensée, le mot sale à la trivialité du sentiment. En résumé, il faut éviter ces deux écueils : le mot impropre et le mot malpropre (5).

Quant au mot propre, il frappe vivement le lecteur ou l'auditeur par la vérité de l'image qu'il éveille dans l'esprit. C'est à cette raison qu'il faut attribuer la bonne fortune de certaines locutions, et notamment la vulgarisation de toutes les métaphores énergiques. „Toutes les images vraies et vives, dit notre poète, deviennent populaires en entrant dans la circulation universelle (6)".

Si Victor Hugo exige l'obéissance absolue aux lois du langage, il ne songe toutefois pas à aliéner la liberté de l'écrivain ou à détruire son originalité. L'auteur évitera d'effacer „le caractère particu-

1. Préf. de 1826 des *Odes et Ballades : Post-scriptum :* les grands hommes, I. — 2. *De l'Allemagne*, I, XVIII. — 3. *Génie*, III, II, I. — 4. Préf. de 1826 et de 1828 des *Odes et Ballades*. — 5. *Post-scriptum*, tas de pierres, III. — 6. Ibid.

lier par lequel son expression révèle l'individualité de son esprit". Sans perdre le respect de la grammaire, il peut, s'il le juge utile ou nécessaire, faire en quelque sorte violence au style en rajeunissant quelques vieilles expressions, usées ou détournées de leur signification primitive; toutefois, là doit s'arrêter l'esprit de perfectionnement. Les innovations sont permises, mais à la condition expresse de ne pas être contraires au génie de la langue. (1) On ne peut mieux démontrer le bien fondé de ce principe qu'en rappelant l'exemple même des romantiques. L'école romantique, en effet, a usé de cette liberté avec modération et sagesse ; elle a renouvelé, rajeuni et enrichi le vocabulaire.

La pureté du style dépend en somme de la précision dans la pensée ; l'idée nette et claire suggère une expression juste et vraie. Non seulement il en résulte la propriété des termes, mais encore la concision dans le style, l'une des rares qualités qui, selon Victor Hugo, ne donne pas naissance à un défaut bien que poussée à un haut degré. Elle est comme la „moelle" du style ; elle est la substance de la pensée (2). A la vérité, on pourrait objecter à notre théoricien qu'en n'étant „jamais trop concis", on peut tomber dans l'obscurité. Mais il est inutile d'insister. Je crois bien, au reste, que c'est Victor Hugo qui a raison.

Il y a un rapport étroit entre la concision et la simplicité. Etre simple, c'est „donner à chaque chose la quantité d'espace qui lui convient", c'est „mettre chaque chose à sa place et la dire avec son mot". Sous une forme un peu paradoxale, mais qui ne préjudicie pas au fond de la question, Victor Hugo déclare non sans raison que la simplicité réside beaucoup plus dans la pensée que dans le style. „La plus prodigieuse complication, dit-il, soit dans le style, soit dans l'ensemble, peut être simple à la seule condition qu'un certain équilibre latent soit maintenu et qu'une certaine proportion mystérieuse soit conservée". Cet équilibre ne peut exister que par la vérité de la pensée ; „tout ce qui est vrai est simple", quel que soit l'abondance et l'enchevêtrement du détail. En outre, „la simplicité étant vraie, est naïve", et „la naïveté est le visage de la vérité" ; elle prête au style un charme, un parfum, une grâce, un naturel tout particulier. La simplicité est encore juste, puisqu'elle résulte de l'exacte proportion du mot avec la pensée (3).

Victor Hugo exige avec raison l'union intime du style et de l'idée. L'idée jaillit du cerveau; c'est la conception. La conception prend une forme ; c'est le mot. Tout mot est donc l'expression d'une idée. „Sans l'idée le mot serait un bruit", et „l'idée sans le mot serait

---

1. Préf. de 1824 et de 1826 des *Odes et Ballades*. — 2. *Post-scriptum*, tas de pierres, III. — 3. *W. Shakespeare*, II, I.

une abstraction[1]". La jonction du mot et de l'idée est la vie transmise à la pensée; et pour que la vie se manifeste dans l'expression de la pensée, il faut qu'il y ait fusion, unité, identité des éléments[2]. Ainsi une idée ne revêt que la seule forme de sa conception, c'est-à-dire ne s'exprime que par le mot qui lui est propre. C'est donc une erreur de croire qu'une idée peut s'écrire de plusieurs manières. Le mot est en quelque sorte „la chair vivante de l'idée" ; l'idée est en l'âme; elle est une avec lui. Toute modification dans le style entraîne fatalement le changement de l'idée. „Si l'on sépare le mot de l'idée, c'est de la mort que l'on fait. Comme dans la mort, l'idée, c'est-à-dire l'âme, disparaît[3]". L'identité de l'idée et du style est ce qui caractérise l'écrivain de génie, chez qui se produit „l'éruption immédiate et souveraine de l'idée armée du style". „L'expression sort comme l'idée, d'autorité, non moins essentielle que l'idée, elle fait avec elle sa rencontre mystérieuse dans les profondeurs, l'idée s'incarne, l'expression s'idéalise, et elles arrivent toutes les deux si pénétrées l'une de l'autre que leur accouplement est devenu adhérence[4]". Il résulte de cette gestation de l'expression que „chaque détail de style, chaque terme, chaque vocable, chaque acception, chaque extension, chaque construction, chaque tournure, souvent la ponctuation même, est métaphysique[5].

Cette idée de l'affinité étroite du style avec l'écrivain n'est autre que l'affirmation de l'idiosyncrasie en matière littéraire. Elle est contraire à la conception classique de Mme de Staël, qui voit dans le style la manière la plus noble de s'exprimer[6]. A la vérité, elle a pour conséquence directe la négation des diverses espèces de style cataloguées par l'ancienne école sous les dénominations de simple, de brillant et de sublime.

Victor Hugo, et c'est logique, attend tout de l'originalité, du caractère et du talent de l'écrivain. Ce n'est pas par des artifices de style que l'auteur peut suppléer à la vérité du sentiment. Pour que l'impression qu'il cherche à produire ait son effet, il doit le tout premier éprouver les sentiments qu'il veut faire éprouver. Il faut qu'il soit ému pour émouvoir; il faut qu'il soit passionné pour être éloquent. Les grands mouvements de l'âme ont „un langage qui ne trompe point", qui anime le style et lui communique une force de conviction invincible[7]. „Plus la pensée est profonde, plus l'expression est

---

1. On peut comparer cette pensée avec l'idée exprimée par Darmesteter dans le passage suivant: « Sans idée, point de mot; ce n'est qu'un assemblage de sons. Mais l'idée peut exister sans mot; seulement elle reste dans l'esprit, à l'état subjectif, et ne fait point partie du langage ». (*Vie des mots*, p. 37).

2. *Post-scriptum*, utilité du beau. — 3. *Post-scriptum*, les grands hommes, I; *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 4. *Post-scriptum*, utilité du beau. — 5. Ibid., les grands hommes, I. — 6. *De la Littérature*, I, XIX. — 7. *Littérature et philosophie mêlées;* Journal d'un jeune Jacobite de 1819, du génie.

vivante [1]". Ainsi le style reflète l'état psychique de l'écrivain. Il peut acquérir „cette surprenante élasticité", qui peut tout enserrer, „depuis le subtil chaste jusqu'à l'obscène sublime". „Tel mot est une larme, tel mot est une fleur, tel mot est un éclair, tel mot est une ordure [2]".

Ce n'est pas toutefois que Victor Hugo méconnaisse l'influence du sujet et du genre littéraire sur le caractère et la forme du style. „Le style, dit-il, c'est le fond du sujet sans cesse appelé à la surface [3]". On peut voir la confirmation de ce précepte dans ce que le poète pense du genre épistolaire, — s'il est vrai que ce soit un genre. Quel ton convient plus particulièrement au style épistolaire et donne tant de charme à l'œuvre? C'est la simplicité. Une vraie lettre ne saurait avoir cet apprêt, cet air conventionnel que communique l'observation des règles. Elle „doit être bien flottante, bien décousue, bien lâchée, bien ignorante de la publicité qu'elle peut avoir un jour [4]". C'est précisément pour avoir eu leur style en parfaite harmonie avec le sujet que „la plupart des auteurs épistolaires ont ignoré qu'ils fussent auteurs [5]". S'ils eussent adopté un ton emphatique, sentencieux, raide, guindé pour parler de leurs affections intimes ou de leurs soucis matériels, il est certain que leur œuvre ne fût jamais passée à la postérité.

III.

Quant à la *forme* même du style, Victor Hugo opte décidément pour le vers. Il est en complète opposition avec Mme de Staël, qui donne la préférence à la prose et la déclare supérieure au vers en ce qui a trait à la propriété et à la délicatesse du style [6]. Victor Hugo fait observer que la prose étant plus humaine, plus populaire que le vers, rélève moins de l'art et par conséquent est plus passagère. Au contraire, le vers, „ce langage des dieux", a „plus de chance de durée que la prose, parce qu'il se vulgarise plus difficilement [7]". Le vers est supérieur à la prose par un rythme, une cadence plus accusée, par l'essort, l'envolée qu'il donne à la pensée [8]. Il résulte de cette distinction que tous les sujets n'admettent pas indifféremment l'une ou l'autre des deux formes. La scène peut adopter la prose, tandis que la poésie lyrique l'exclut absolument, car „la beauté pure veut le vers". Toutefois les sujets „où se mélangent dans une proportion quelconque l'humain et le divin, l'idéal et le réel, peuvent être indifféremment

---

1. *Post-scriptum*, les grands hommes, I. — 2. Ibid., ibid. — 3. *Post-scriptum*, tas de pierres, III. — 4. *Littérature et philosophie mêlées*, Imbert Galloix. — 5. Ibid.; Journal d'un jeune Jacobite de 1819, Fantaisie. — 6. *De la Littérature*. I, XX. — 7. *Post-scriptum*, tas de pierres, III. — 8. *Les Quatre vents de l'esprit*, I, XIV.

traités en prose ou en vers", selon qu'on voudra leur donner un caractère plus populaire ou plus artistique (¹).

Si le style doit refléter l'individualité de l'écrivain, si „l'absolue unité de la conception est la première qualité d'un ouvrage", que faut-il penser de l'œuvre écrite en collaboration? Selon Victor Hugo, ce ne peut être qu'un conflit entre des imaginations diverses et parfois contraires, car, dit-il, „il est impossible que deux têtes humaines conçoivent le même sujet absolument de la même manière". En ce cas, comment se pourrait-il que deux écrivains travaillant en commun arrivassent à l'unité de conception et à l'originalité du style! Leurs idées, diverses comme leur caractère, ne peuvent que se heurter et répandre dans l'œuvre „une discordance inévitable qui choque sans qu'on s'en rende raison". C'est ainsi que „deux auteurs perdent souvent, en le mettant en commun, tout le talent qu'ils pourraient avoir chacun séparément". Pour conclure, Victor Hugo fait remarquer que les bons auteurs, anciens ou modernes, ont toujours travaillé seuls, et il ajoute que c'est pour ce motif qu'ils sont excellents (²).

Si, en effet, on ne peut citer un seul chef-d'œuvre écrit en collaboration, il est possible que la cause n'en soit pas uniquement imputable au travail en commun. Mais sans m'arrêter à ce dernier point, du reste peu important, je dois dire que l'opinion de Victor Hugo me paraît renfermer un fond de vérité incontestable. Il est certain que la collaboration tend à annihiler l'individualité de l'écrivain. D'autre part, il me semble juste d'admettre une restriction. Il se peut fort bien que deux caractères, au lieu d'être contraires, se complètent mutuellement, que l'imagination de l'un soit retenue par la raison de l'autre, que la froideur du second soit réchauffée par la passion du premier. On pourrait citer les noms d'Erckmann-Chatrian, de Labiche et Delacour, d'Edmond et Jules de Goncourt, de Paul et Victor Margueritte, etc. Mais, sauf cette réserve, je crois qu'il faut donner raison à Victor Hugo.

Le poète n'a pas la même antipathie pour la traduction d'un auteur dans une langue étrangère. Les idées qu'il émet à ce sujet sont aussi justes qu'originales. Au point de vue du style, il ne fait de réserve que pour la traduction en vers, qu'il tient à juste titre pour „absurde, impossible et chimérique (³)". La plus grande difficulté de la traduction lui paraît avec raison provenir de la diversité du génie des langues, qui ne permet pas la traduction littérale. C'est ainsi que certaines figures, certains vocables de l'œuvre originale paraissent sans équivalents possibles. Le travail ardu du traducteur consiste donc à revêtir de la forme du style des pensées conçues et exprimées dans

---

1. *Post-scriptum*, tas de pierres, III. — 2. *Littérature et philosophie mêlées:* Journal d'un jeune Jacobite de 1819. — 3. *Littérature et philosophie mêlées:* Journal d'un jeune Jacobite de 1819, A un traducteur d'Homère.

une langue dont le génie diffère de la sienne ou lui est contraire. Il introduit souvent des locutions insolites, des tours inattendus, des expressions inconnues, des figures nouvelles, qui, après une certaine résistance, finissent par s'ajouter au fond de la langue et accroître sa richesse ([1]).

La conclusion de Victor Hugo pourrait s'étayer d'une digression sur les emprunts réciproques que se font les langues, et sur les influences étrangères qui modifient leur caractère naturel.

CHAPITRE IV

LA POÉSIE

I.

Victor Hugo voit dans la poésie un besoin de la nature humaine, „une avidité de l'âme". L'homme le plus grossier, le plus inculte ne peut s'abstraire de la création, ni rester indifférent au spectacle des beautés de la nature. Si peu que ce soit, ne serait-ce qu'un instant, qu'un éclair, il faut que son imagination erre et vague dans les régions idéales, il faut que ses pensées se détachent quelquefois du monde matériel et s'envolent vers l'infini. Son âme a plus besoin encore d'idéal que de réel; c'est pourquoi chez tous les hommes la rêverie est instinctive. Lorsque ce calme et doux sentiment vient à être troublé par un mouvement vif de la sensibilité, il devient la source de la poésie: „de la passion mêlée à la rêverie naît la poésie proprement dite ([2])".

Le sentiment poétique étant inhérent à la nature de l'homme, la poésie a donc existé dès les siècles les plus reculés. Selon Victor Hugo, elle a passé par trois âges, „dont chacun correspond à une époque de la société: l'ode, l'épopée, le drame". La première parole de l'homme, pense notre poète, est un hymne. A peine sorti des mains du Créateur, „il chante comme il respire". „La prière est toute sa religion; l'ode est toute sa poésie"; c'est la Genèse. Mais à la communauté patriarcale succédant la société théocratique, avec la fondation des royaumes et des empires naissent la guerre, les hauts faits d'armes; les peuples trop à l'étroit émigrent. „La poésie reflète ces grands événements; des idées elle passe aux choses". Homère est venu, qui dominera toute l'antiquité. L'épopée est trouvée; elle

---

1. *W. Shakespeare*, Préface pour la nouvelle traduction de Shakespeare. — 2. Préf. des *Rayons et des Ombres: Post-scriptum*, tas de pierres, I; *W. Shakespeare*, II, V.

imprime son caractère à l'art ancien tout entier. La tragédie ne fait que la répéter sur la scène, l'histoire que la reproduire sur les tablettes. Le christianisme ouvre une ère nouvelle à la poésie. Il remplace le grossier matérialisme payen par le spiritualisme bienfaisant de l'évangile; il montre à l'homme „l'âme à travers les sens et l'éternité derrière la vie". Les notions d'égalité, de liberté, de charité vont renouveler la société. La poésie purement épique des anciens n'a vu que la nature dans son côté matériel le plus beau, la poésie née du christianisme mélancolique et critique découvrira que le mal y existe avec le bien. C'est alors que le type du grotesque s'introduira dans la poésie et y jouera un rôle prépondérant. La réunion du grotesque et du sublime se rencontre dans une forme, le drame, qui est le caractère propre de l'époque moderne. En résumé, „les temps primitifs sont lyriques, les temps anciens sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité (1)".

Bien que Victor Hugo ait admis avec raison que le caractère de la poésie varie selon le génie des religions, il faut reconnaître sans ambages que cette théorie des divers âges de la poésie est purement arbitraire. On voit trop bien qu'elle n'a été conçue que dans le but de donner une base plus solide au grotesque et de montrer ce principe comme le résultat nécessaire d'une évolution de l'esprit humain. Au fait, Victor Hugo aurait pu se dispenser de cette partie de sa démonstration. En ne remontant pas plus haut que le christianisme, dont l'apparition pouvait expliquer suffisamment l'éclosion du grotesque dans la poésie moderne, il se fût du moins épargné bien des critiques.

Il me semble téméraire de donner aux temps primitifs le caractère lyrique. Nons ne possédons, à vrai dire, aucun moyen de contrôler une pareille assertion, puisqu'il s'agit d'une époque prélittéraire. M. Biré, qui s'appuie sur les anciens livres sacrés des Hébreux pour réfuter Victor Hugo, dit que le Pentateuque, Josué, les Juges, les Rois, Tobie, Judith, Esther sont des épopées; la Bible ne devient lyrique qu'avec David et les prophètes, c'est-à-dire à une époque qui touche à celle que notre théoricien réserve à l'épopée (2). Pour ce qui est des temps antiques, considérés par Victor Hugo comme exclusivement épiques, s'il faut passer condamnation sur ce point de la théorie, nous verrons plus loin (p. 76) qu'il y a lieu de faire une restriction en ce qui concerne la tragédie grecque. Mais il n'est pas vrai qu'Homère ait dominé l'antiquité. M. Biré fait observer que le génie lyrique après

1. Préf. de *Cromwell*. — 2. *Victor Hugo avant* 1830, p. 427.

Homère n'a cessé de produire en Grèce de nombreux chefs-d'œuvre, et il cite Pindare, Archiloque, Alcée, Sapho, Callinus, Tyrtée, Anacréon, Simonide, Callimaque (1). Il n'est pas nécessaire d'un tel déploiement d'érudition pour reconnaître l'erreur de Victor Hugo. D'ailleurs, si toute cette théorie n'est pas admissible dans son ensemble, on peut se demander avec M. Souriau (2) s'il est possible d'en faire un notable grief au poète. A quoi je répondrai en disant avec M. Faguet que le dessein d'écrire un discours sur l'histoire universelle de la littérature „s'explique très naturellement d'abord par l'âge de l'auteur", puis „par l'esprit du temps" qui était tourné vers la philosophie de l'histoire, et enfin, ajouterai-je, parce que Victor Hugo croyait en avoir besoin pour étayer d'arguments probants sa théorie du grotesque. L'important, c'est que le jeune poète ait eu à un haut degré le sentiment de la poésie antique (3).

II.

En ce qui concerne le *caractère propre* de la poésie, Victor Hugo émet des idées qui prêtent moins à la critique. Selon Mme de Staël, „la poésie est de tous les arts celui qui appartient de plus près à la raison (4)", ou bien encore „le médiateur ailé qui transporte les temps passés et les nations étrangères dans une région sublime où l'admiration tient lieu de sympathie (5)". Cette conception, qui peut impliquer l'idée de puiser exclusivement à une source non nationale diffère de celle de Victor Hugo, comme nous le verrons du reste bien en parlant de l'ode.

Nous savons que Victor Hugo voit dans la nature la source première de tous les arts. Mais à côté du monde réel, il admet l'existence d'un monde idéal, que découvre la méditation et qu'embellit l'imagination. Il y a en effet dans chaque chose plus que la chose même; c'est l'idée qu'elle représente. La poésie cherche à étreindre, à enserrer cette idée et à lui donner une forme expressive et artistique: „la poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout". Il ne saurait donc résulter directement de poésie de la forme seule: „la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes (6)", ou comme dit Mme de Staël: „De beaux vers ne sont point de la poésie (7)".

La poésie, ayant ses racines dans l'idéal, son domaine et sa puissance sont illimités. La science peut à la vérité développer la

1. *Loc. cit.* — 2. P. 3. — 3. Souriau, p. 4. — 4. *De la Littérature*, discours préliminaire. — 5. *De l'Allemagne*, II, XXVIII. — 6. Préf. de 1822 des *Odes et Ballades*. — 7. *De l'Allemagne*, II, X.

sphère de la poésie, mais non augmenter sa puissance: „la poésie vit d'une vie virtuelle". Elle tire toute sa richesse d'elle-même, elle a sa vie propre. Elle agit de par l'énergie de ses seuls moyens et sans que le côté réel des choses influe sur l'effet poétique (1). En outre, „la poésie est immanente". La plénitude constante de sa puissance a sa source même dans le génie humain, qui est toujours dans son plein. Les termes de *décadence* et de *renaissance* sous lesquels on désigne en réalité des flux et reflux d'idées, des mouvements de création et de pensées, paraissent à Victor Hugo des locutions impropres (2).

„La poésie est élément. Elle est irréductible, incorruptible et réfractaire". Elle ne se répète pas; elle est toujours la même sous des formes différentes. Ce qui peut paraître une répétition dans le domaine des idées ne l'est jamais dans la poésie : le même sujet peut être une source d'inspiration toute différente. Le souffle vivifiant est le même, le bruit est autre. Il y a „identité de cœur et différence d'esprit (3)".

La poésie est „comme Dieu, une et inépuisable (4)". Son unité, elle la puise dans la source unique et infinie qu'est la nature. Sa richesse, elle la trouve dans la diversité des sentiments humains: „la poésie, ce n'est presque que sentiment (5)". Elle répercute tous les mouvements de l'âme, et, en faisant connaître les sensations qui agitent cette partie de notre être, elle donne des leçons de sagesse à l'humanité. „La poésie contient la philosophie comme l'âme contient la raison (6)".

On voit nettement où Victor Hugo veut en venir et quel but il va prescrire à la poésie. Comme toutes les idées intéressent au même titre l'humanité entière, la poésie devra donc s'adresser, non à une certaine catégorie d'hommes, mais à „l'homme tout entier". „A l'adolescent, elle parle d'amour; au père, de la famille; au vieillard, du passé". L'humanité peut être ébranlée par des cataclysmes, la société transformée par les révolutions, la source des affections humaines, le cœur, ne changera jamais (7). La poésie est éternelle. Elle est une des puissances les plus formidables de la pensée. Or, „la pensée est pouvoir, et tout pouvoir est devoir (8)". Il faut donc que la poésie collabore au progrès général et contribue à la civilisation. Elle le peut d'autant mieux qu'elle parle en même temps au cœur et à l'imagination, qu'elle émeut et charme tout à la fois. Si sa puissance se fait sentir dans les pays les plus sauvages et dans les temps les plus reculés, si elle a exercé une grande influence sur l'adoucissement des mœurs au moyen âge, c'est qu'elle répond à ce besoin d'idéal qui est inhérent à la nature de l'homme. Elle a donc une tâche à

1. *W. Shakespeare*, I, III. — 2. Ibid. — 3. Ibid. – 4. Préf. des *Voix intérieures*. — 5. *Littérature et philosophie mêlées*, sur André Chénier. — 6. *Post-scriptum*, tas de pierres, I. – 7. Préf. des *Feuilles d'automne*. — 8. *W. Shakespeare*, II, VI.

remplir, et elle ne peut s'en dispenser; elle doit „chanter l'idéal, aimer l'humanité, croire au progrès, prier vers l'infini (1)".

Nous retrouvons ici la thèse de l'art civilisateur chère à Victor Hugo. Il n'est pas possible, ce me semble, d'admettre que la poésie puisse être un facteur direct de la civilisation ou qu'elle se fasse la servante de questions sociales. Tout au plus, peut-on concéder, qu'elle exerce sur la société une influence morale bienfaisante, mais indirecte et qui ne produit son effet qu'à la suite d'une lente saturation de l'esprit humain. De plus, si Victor Hugo accorde que la poésie se meut dans un monde idéal, comment croire qu'elle intervienne avec efficacité dans les questions matérielles? N'est-ce pas préconiser un genre de poésie essentiellement didactique, ou empiéter sur le domaine réservé à la science ou à l'enseignement pédagogique?

III.

Relativement à *l'inspiration* en poésie, Victor Hugo, de même que Mme de Staël, reconnaît qu'elle a seule le pouvoir d'animer la pensée. L'un dit: „L'inspiration gouverne l'art tout entier (2)"... L'autre écrit: „L'inspiration dans les arts est une source inépuisable qui vivifie depuis la première parole jusqu'à la dernière (3)".

Toutefois, Victor Hugo, poussant l'étude de la question plus à fond que Mme de Staël, distingue un autre phénomène intellectuel duquel résulte aussi la composition poétique: la méditation. Il caractérise fort bien ces deux états de l'esprit. La méditation est une faculté que tous les hommes possèdent à un certain degré. L'inspiration est un don, et comme tel beaucoup plus rare. Le poète „est maître du choix de ses méditations", mais „il ne l'est nullement de la nature de ses inspirations". „Dans la méditation, l'esprit agit; dans l'inspiration, il obéit; parce que la première est en l'homme, tandis que la seconde vient de plus haut". L'inspiration est un souffle divin. Elle ne se manifeste que précédée par la méditation. Elle ne visite le poète que s'il est isolé dans le silence et le recueillement, et que si le monde physique a en quelque sorte disparu de ses yeux pour faire place au monde idéal (4). Souvent la méditation en s'élevant dans l'infini devient contemplation, puis vision (5). Elle doit alors éviter un écueil: c'est l'excès de généralisation qui mène la poésie à l'abstraction. En cherchant sans cesse l'idéal, il arrive que le poète n'adhère plus à la vie; il se perd dans la grandeur de l'infini et oublie le monde réel (6).

---

1. *W. Shakespeare*, II, I. — 2. *Post-scriptum, Promontorium somnii.* — 3. *De l'Allemagne*, II, X. — 4. *Littérature et philosophie mêlées*, idées au hasard, IV. — 5. *Post-scriptum*, Contemplation suprême. — 6. Ibid., tas de pierres, I.

C'est l'inspiration qui donne à la poésie cette fertilité, cette force, cette exubérance, cette prodigalité d'images qui la distinguent de la froide poésie de convention. Aussi, „la sobriété en poésie est pauvreté". Le beau et le grand ne peuvent être tenus à la discrétion. L'idéal, le lyrisme ne connaissent pas la modération. La retenue, la modestie, la réserve, la tempérance ne conviennent pas à la poésie fécondée par la nature et la liberté. D'autre part, l'opulence, la profusion s'allient parfaitement à la simplicité, qui en poésie est „grandeur" à la condition qu'elle soit vraie et naïve. „La simplicité propre à la poésie peut être touffue comme le chêne", dont le tronc gigantesque et les petites feuilles, l'écorce rude et les mousses de velours, offrent un ensemble simple et harmonieux (1).

L'horreur de la simplicité, de la vérité et du naturel, Victor Hugo la voit dans la *poésie descriptive.* Il est en dissidence sur ce point avec Mme de Staël, qui parle du „très haut degré de perfection" acquise par cette poésie en France (2). Il est en opposition avec Chateaubriand, qui tient la poésie descriptive en grande estime et sait gré à Delille (et à Saint-Lambert) d'avoir fait triompher le genre en France, de l'avoir perfectionné et soumis „aux règles du goût (3)".

Victor Hugo tourne en ridicule ce même Delille, qu'il appelle „l'homme de la description et de la périphrase". Il dépeint l'école descriptive fuyant le mot propre, trouvant le naturel commun et trivial, se drapant dans l'élégance et la noblesse de convention, ne voyant dans tout sujet qu'un prétexte à périphrases caressantes, à tours alambiqués, à figures forcées, persuadée qu'elle semble de l'incompatibilité des éléments de la langue poétique avec le naturel et la vérité. Il est superflu de montrer en ce point la supériorité de Victor Hugo sur Mme de Staël et sur Chateaubriand. Le mouvement romantique dans le XIXe siècle a donné raison à l'auteur de la préface de *Cromwell.*

IV.

Si l'on considère avec Hugo que la poésie embrasse tout l'esprit humain, à la fois exact par l'intelligence et infini par la pensée, il faut admettre qu'il n'y a pas opposition entre l'exact et le poétique (4). „Le nombre est dans l'art comme dans la science"; il est à la base de la pensée de l'homme et il se révèle dans la poésie par le rythme, „qui est le battement du cœur de l'infini (5)". Sans le nombre, il n'y aurait pas de poésie.

1. *W. Shakespeare,* II, I. — 2. *De l'Allemagne,* II, X. — 3. *Génie.* II. IV, III. — 4. Préf. *des Rayons et des Ombres.* — 5. Ibid., *W. Shakespeare,* I, III.

A considérer le *vers* sous ce rapport, il est „nombreux comme une foule; ses pieds marchent du pas cadencé d'une légion [1]". D'autre part, la nature et le vrai ne sont pas contraires au sentiment du rythme; l'une et l'autre ne peuvent rien perdre à entrer dans la forme poétique. Au contraire, ils sont le fond même du vers, qui doit toujours contenir une idée, une image ou un sentiment. Le mètre n'a pour but que de rendre „plus solide et plus fin le tissu du style". „Le vers embrasse l'idée, s'y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète [2]". En somme, c'est l'idée qui l'emporte sur la forme; la facture du vers doit donc se plier à tous les genres de poésie.

On sait comment, sans nuire à la nature de la prosodie, l'école de Victor Hugo a réformé le rythme du vers, brisé l'ancien alexandrin, supprimé la suspension du sens à l'hémistiche, adopté comme type le trimètre à divisions variables, et par suite donné au vers une plus grande élasticité et un souffle plus puissant.

V.

Un des mérites de Victor Hugo est d'avoir le premier discerné les défauts de l'*ode* classique et d'avoir renouvelé cette forme poétique. Si l'on avait accusé avec raison l'ode de froideur et de monotonie, cela ne tenait pas à l'essence du genre, mais seulement à la forme que lui avaient donné les poètes lyriques. Sa monotonie provenait de l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopées et autres figures véhémentes; or, ces „moyens de chaleur glacent lorsqu'ils sont trop multipliés et étourdissent au lieu d'émouvoir". Victor Hugo sentit fort bien qu'il fallait placer le mouvement dans les idées plutôt que dans les mots et asseoir la composition sur une idée fondamentale appropriée au sujet, telle que l'inspiration religieuse, l'étude antique, la traduction d'un événement contemporain ou d'une impression personnelle. Il fut persuadé de la nécessité de „jeter dans l'ode quelque chose de l'intérêt du drame en substituant aux couleurs usées et fausses de la mythologie payenne les couleurs neuves et vraies de la théogonie chrétienne [3]".

On reconnaît dans cette dernière idée l'influence directe de Chateaubriand, qui accuse la mythologie de „rapetisser la nature et d'en bannir la vérité [4]". Rien n'est plus vrai. C'est donc avec raison que Victor Hugo débarrassa l'ode des dieux et des héros antiques et prescrivit que cette composition lyrique s'inspirât d'un sujet sentimental

1. *W. Shakespeare*, I, III. — 2. Préf. de *Cromwell*; *Littérature et philosophie mêlées:* Imbert Galloix. — 3. Préf. de 1822 et de 1826 des *Odes et Ballades*. — 4. *Génie*, II, IV, I.

ou d'un événement contemporain. M[me] de Staël était loin de soupçonner la réforme dont le genre était susceptible. Lorsqu'elle dit que „tout dans l'ode doit être divinisé“ ou que „la poésie lyrique ne s'astreint en rien à la succession des temps, ni aux limites des lieux“, elle est toujours de l'école de Lebrun et de J.-B. Rousseau (1).

Selon Victor Hugo, la *ballade* doit contenir plus d'imagination que l'ode, qui est surtout sentimentale. C'était la forme que donnaient à leurs poèmes les troubadours du moyen âge, „ces rapsodes chrétiens, qui n'avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s'en allaient de château en château, payant l'hospitalité avec des chants“. Ce caractère de grâce et de légèreté, Victor Hugo le lui conserve: esquisses capricieuses, tableaux, rêves, scènes, récits, légendes, traditions, tels sont les sujets dont elle peut s'inspirer (2).

Quant à l'*épopée,* si elle n'existe pas dans la poésie moderne, Victor Hugo pense qu'elle a été absorbée par le drame. Il partage l'opinion généralement admise et selon laquelle les modernes n'ont pas la tête épique. Bien qu'il constate du génie épique dans l'*Athalie* de Racine et dans les drames de Shakespeare, il est d'avis que la poésie moderne a surtout un caractère lyrique. Heureusement, Victor Hugo s'est infligé un formel démenti, qui est au reste tout à sa gloire. L'auteur de la *Légende des siècles* est en effet le seul de nos poètes modernes qui ait été animé de la vraie inspiration épique.

CHAPITRE V

LE POÈTE

I.

Qu'est-ce qu'un poète? A cette question, Victor Hugo répond: C'est „un homme qui sent fortement, exprimant ses sensations dans une langue expressive (3)“, un être dont les „facultés, combinées selon un logarithme spécial pour chaque esprit, sont des concordances“ et au fond duquel on perçoit quelque chose d'indéfinissable, d'inconnu et de puissant (4). Sa perfection morale ne le cède en rien à sa supériorité intellectuelle, car la poésie étant un effort vers le beau et le bien, il n'y a pas de véritable poète sans un esprit droit, un cœur pur, une âme noble et élevée (5). Aussi, est-il l'*os magna sonaturum,* la *ferrea vox* qui retentit dans la conscience des peuples (6).

1. *De l'Allemagne,* II, X. — 2. Préf. de 1826 des *Odes et Ballades.* — 3. *Littér. et philosophie mêlées,* Journal d'un jeune Jacobite de 1819, sur André Chénier. — 4. *Post-scriptum,* le goût. — 5. *Littérature et philosophie mêlées,* sur un poète apparu en 1820, II. — 6. Ibid.

Si Victor Hugo voit dans le poète un être transcendant chargé d'une mission en conformité avec ses qualités supérieures, il distingue au point de vue littéraire le *primitif* de l'*original.* L'esprit du poète primitif „jaillit directement de la nature et de l'humanité". Le poète est créateur immédiat, et son œuvre est „de la vie prise dans la vie". Il est „en communication intime avec l'homme et la nature"; il ne relève de personne, il n'imite jamais. Il a des devanciers, mais il n'a ni modèles, ni guides. Le poète original peut au contraire avoir des guides et des modèles; il imite quelquefois. Certaines qualités de style lui suffisent, tandis que c'est „l'idée mère" qui fait le poète primitif. Ainsi, selon Victor Hugo, le mot primitif a une nuance de plus que le mot original. „Tous les esprits primitifs sont originaux; les esprits originaux ne sont pas tous primitifs". Le même poète peut être tantôt original, tantôt primitif, selon que l'œuvre porte l'empreinte de sa personnalité ou qu'elle sort sans transition du fond humain. C'est ainsi que Molière est primitif dans le *Misanthrope* et original dans *Amphitryon* ([1]).

Chateaubriand avait déjà touché à cette question. „L'écrivain original, pensait-il, n'est pas celui qui n'imite personne, mais celui que personne ne peut imiter ([2])". On voit que si la pensée est analogue à celle de Victor Hugo, il s'en faut qu'elle fasse songer à la distinction, — peut-être moins subtile qu'elle ne paraît, — établie par notre théoricien. L'originalité du poète éclate surtout dans les procédés de composition, dans les traits particuliers qui révèlent l'esprit de l'auteur; elle n'a pas sa source dans le sujet traité, qui peut n'être pas nouveau. On conçoit parfaitement une traduction ou une imitation ayant un caractère original. Il y a donc lieu de considérer à un degré plus haut le poète vraiment créateur en toutes choses, sans prédécesseurs, passant le premier par la voie qu'il s'est ouverte lui-même dans l'art; c'est celui-là que Victor Hugo appelle le primitif.

II.

Ainsi indépendamment de la spontanéité de son talent ou des qualités natives de son esprit, le poète paraît beaucoup dépendre de la source à laquelle il s'inspire.

Victor Hugo prescrit que la nature est le premier modèle, mais il attribue la supériorité du génie au poète qui puise en même temps ses sentiments dans la société. Il déclare ces deux objets inséparables: „la société se meut dans la nature; la nature enveloppe la société ([3])". Il

1. *Post-scriptum,* le goût. — 2. *Génie,* II, II, III. — 3. Préf. des *Rayons et des Ombres.*

admet en 1840 que la pensée du poète dirigée vers l'humanité s'appelle l'observation, et vers la nature l'imagination. Mais l'exilé de Guernesey, adonné aux pratiques spiritistes, découvre que le „surnaturalisme" est également une source d'inspiration poétique, qui prête au poète le don d'intuition. Victor Hugo comprend sous le nom de surnaturalisme „toute la partie de la nature qui ne tombe pas sous nos sens et qui, par conséquent, déconcerte l'observation" et ne peut être expliquée par la science. Mais pour ne pas la connaître ou la dédaigner, cette partie invisible n'en existe pas moins. „Le spiritisme, le somnanbulisme, la catalepsie, les convulsionnaires, la seconde vue, les tables tournantes ou parlantes, les invisibles frappeurs, les enterrés de l'Inde, les mangeurs de feu, les charmeurs de serpents, etc.", paraissent à Victor Hugo des phénomènes qui ne peuvent être interprétés de façon utile que par le poète. Le poète complet doit puiser aux trois sources poétiques, car la société, la nature et le surnaturalisme se pénètrent et se confondent dans l'ensemble cosmique. Il aura ces trois visions : il sera le poète de la société, dont il étudiera les lois et les abus, celui de la nature, dont il chantera les magnificences, et celui de la destinée humaine, dont il cherchera à pénétrer le mystère. „Par l'observation, le poète est philosophe, et peut être législateur ; par l'imagination, il est mage et créateur ; par l'intuition, il est prêtre et peut être révélateur (1)".

On sent bien vite que cette distinction des sources d'inspiration du poète est trop systématique, trop artificielle. Le fond où s'alimente l'esprit humain est la nature, l'humanité et Dieu. L'homme découvre la nature et l'humanité par l'intelligence et Dieu par la raison. Ses connaissances ne sont d'abord que des notions individuelles, qui, se généralisant par l'observation, aboutissent à l'idée du monde matériel. Mais la raison intervenant, l'homme découvre ensuite le monde moral, qui se révèle à lui dans les trois grandes idées du vrai, du beau et du bon, et qui fait conclure à l'existence de Dieu. Ainsi, contrairement à ce que dit Victor Hugo, l'observation est surtout limitée à la nature ; elle ne peut s'appliquer à l'humanité qu'autant que l'individu est considéré comme faisant partie de la création. En tant qu'être moral, l'homme relève de la raison. Victor Hugo, en appliquant le phénomène d'observation exclusivement à l'humanité tombe dans une erreur manifeste. L'imagination, qu'il limite à la nature, est une faculté reproductrice et créatrice. Elle donne aussi bien la vision des choses absentes, par la reproduction des rapports de dimension et de couleur des objets, que la sensation des événements et des sentiments, par la création de personnages participant de l'action et de la passion. C'est dire qu'elle concerne à la fois l'humanité et la nature.

1. *Post-scriptum*, Contemplation suprême.

Quant à la faculté d'intuition qui naît de l'inspiration puisée au surnaturalisme, c'est-à-dire à des phénomènes qui échappent à l'intelligence de l'homme (dans l'énumération de ces phénomènes, Victor Hugo va jusqu'à confondre du pur charlatanisme avec des faits d'ordre magnétique ou pathologique), c'est un acte immédiat de l'intelligence qui fait découvrir par l'induction les principes de la vie mentale, les lois métaphysiques, la nécessité ou la vérité d'un raisonnement. Ainsi, tous les hommes sont doués de la faculté d'intuition et Victor Hugo a tort d'en faire le privilège du poète.

En somme, il ne s'est trompé que sur un point dans toute cette théorie : il a confondu les caractères propres à l'observation, à l'imagination et à l'intuition, ce qui n'empêche en rien que le poète ne possède ces facultés. Il est bien vrai que l'imagination en fait un créateur, et que l'observation en fait jusqu'à un certain degré un philosophe. Mais quant à lui attribuer de par l'intuition le don de révélation, c'est méconnaître, me semble-t-il, la valeur de la science philosophique, c'est concéder au poète une puissance en dehors de l'humanité et de la nature.

III.

Pour être juste, il faut faire observer que Victor Hugo s'est surtout exagéré la puissance du poète sous l'influence de l'immense popularité dont il a joui vers la fin de sa vie. De bonne foi, il a toujours cru à sa mission d'éclaireur du genre humain, et le fait qu'il a vu se réaliser maintes de ses prédictions (la guerre civile en Amérique, l'unité italienne, etc.) ne pouvait que l'affermir dans sa conviction.

Déjà, en 1839, il voit dans le poète un „rêveur sacré", ayant seul la faculté de distinguer l'éternelle vérité au milieu des ténèbres qui enveloppent l'humanité. „C'est lui qui sur toutes les têtes, En tout temps, pareil aux prophètes, Dans sa main, où tout peut tenir, Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue, Comme une torche qu'il secoue, Faire flamboyer l'avenir (1)". Cette conception est répandue dans l'œuvre entière de Victor Hugo. Elle l'a porté à imposer au poète et à l'écrivain le devoir strict de travailler à la civilisation en améliorant l'individu (2).

Loin de croire comme Lamartine que le faiseur de vers n'est bon à rien, il est convaincu que le titre de poète non seulement donne accès aux plus hautes situations politiques mais est une obligation à prendre part à la vie publique. Le poète ne peut se désintéresser des questions sociales qui agitent l'humanité. Il n'a pas une destinée à

---

1. *Les Rayons et les Ombres*, Fonction du poète, I. — 2. *W. Shakespeare*, II, V et III, I.

part, et, en s'isolant de la foule, il faillirait à sa mission. Mais toujours, il domine la société et juge les événements en historien et en philosophe. Conscient de la force qu'il puise dans l'indépendance du caractère, il se tient au-dessus de tous les partis, ou plutôt il est „de tous les partis par leur côté généreux et d'aucun par leur côté mauvais (1)". Toutefois le vrai poète, dégagé des agitations de la politique, „peut faire aussi une grande œuvre (2)".

Mais, dans toutes les situations de la vie, le poète doit se souvenir qu'il est avant tout pour le peuple, qu'il a „charge d'âmes", que sa mission est de fondre dans son œuvre la triple voix de l'homme, de la nature et des événements et d'en tirer un enseignement pour le cœur, l'âme et l'esprit (3). Il est comptable à la société de l'ouvrage qu'il donne en pâture à la foule, car „écrire, c'est faire", c'est commettre une action, et „l'idée exprimée est une responsabilité acceptée (4)". Inébranlable, austère et bienveillant, indulgent quelquefois, impartial toujours, attentif à tout, sincère en tout, désintéressé sur tout, il n'entre en passion que pour le bon, le vrai, le juste. Il ne reconnaît d'autre souveraineté que l'idée à laquelle il obéit. Il méprise l'obstacle ; il n'a qu'un désir, qu'un but : „pénétrer de lumière la civilisation (5)". Il est le grand serviteur du peuple : consoler les malheureux, donner l'espérance aux découragés, montrer l'avenir aux peuples, refaire la société en apportant des vérités à la place des préjugés et des superstitions, telle est la mission suprême du poète (6).

Si l'on doit faire au point de vue de l'art (v. p. 29) une réserve en ce qui a trait à l'obligation pour le poète d'être utile et de civiliser, on ne peut nier que Victor Hugo n'ait eu raison d'attirer l'attention du poète ou de l'écrivain sur la portée morale de son œuvre. Il est incontestable que certains ouvrages ont un effet démoralisant, qu'ils jettent le trouble dans les âmes et pervertissent les imaginations. Il faut donc que l'auteur s'abstienne comme homme de ce que sa liberté d'artiste lui permettrait (7).

Mais si le poète doit se garder d'être immoral, il n'est pas tenu d'avoir comme but la moralisation. Son vrai rôle, selon Mme de Staël, est d'interpréter les sentiments qui vibrent en lui et de dégager l'impression prisonnière au fond de son âme (8). La pensée de Victor Hugo, pour être contestable au point de vue de l'esthétique, n'en est pas moins juste par certains côtés qui regardent l'éducation et la moralité publiques. Elle part certainement d'une intention généreuse, et elle mériterait sous bien des rapports d'être méditée par maintes écoles contemporaines.

---

1. Préf. des *Voix intérieures*. — 2. Préf. des *Rayons et des Ombres*. — 3. *W. Shakespeare*, II, VI ; préf. de *Lucrèce Borgia* ; préf. des *Voix intérieures*. — 4. *Post-scriptum*, les grands hommes. — 5. *W. Shakespeare*, II, V. — 6. Ibid., II, VI. — 7. Renouvier, *Victor Hugo le poète*, p. 190. — 8. *De l'Allemagne*, II, X.

IV.

Victor Hugo, qui veut que le poète enseigne et civilise, le déclare indépendant comme artiste. Le poète a toute liberté dans ses idées et ses actions, et il peut en user largement dans l'élaboration de l'épopée mystérieuse qu'est l'homme ([1]). Il s'en va „où il veut, en faisant ce qu'il lui plaît". Il choisit son sujet où bon lui semble, le traite à sa façon; il n'a égard ni à l'époque, ni au lieu; il puise indifféremment dans tel siècle, dans tel climat, dans l'antique, dans le moderne: „l'espace et le temps sont au poète ([2])". Il a besoin de tous ses moyens, de tout son talent, de tout son génie pour accomplir l'œuvre qui doit lui survivre, car, après sa mort, ses idées, sa pensée continuera à remuer le monde ([3]).

On est tenté de voir une inconséquence singulière à vouloir d'une part asservir le poète à la poursuite du but moral et utile, et d'autre part à proclamer sa liberté complète. Toutefois, comme Victor Hugo veut que l'œuvre ne civilise qu'après avoir rempli les conditions de l'art (p. 27), on peut admettre que l'artiste a la prépondérance sur le moralisateur. Il n'est tenu d'enseigner que parce qu'il est poète, et il n'est poète qu'étant libre de son inspiration.

Malgré le conflit qui semble résulter des idées contradictoires et nettement formulées par Victor Hugo, il faut conclure que le poète n'est astreint à la recherche de l'utile qu'autant qu'elle n'aliène pas sa liberté d'artiste, qu'il est avant tout indépendant, mais tenu en second lieu de ne pas perdre de vue le but moral et civilisateur, qu'il est plus parfait et plus grand s'il sait allier dans son œuvre le beau à l'utile et au bon. M. Renouvier va peut-être un peu loin lorsqu'il affirme que „la pensée de Victor Hugo, au fond, est que le poète existe comme tel, contemplateur et interprète entièrement libre, sans mission d'enseignement utile ou d'intérêt quelconque ([4])"...

Sur un point très intéressant, Victor Hugo s'est rencontré avec Mme de Staël. Parlant du romancier allemand Richter, l'auteur de l'*Allemagne* avait écrit: „Il faut, dans nos temps modernes, avoir l'esprit européen ([5])". Victor Hugo est amené à la même idée par son socialisme. Il pense que „la civilisation tout entière est la patrie du poète", que les frontières s'effaceront par l'effet du progrès et que les nations seront liées entre elles „par une secrète et profonde unité ([6])". Mais il croit que le génie français prévaudra: „Désormais, ceux de nos poètes qui auront le pressentiment de l'avenir réservé à notre langue,

---

1. Préf. des *Rayons et des Ombres*. — 2. Préf. des *Orientales*. — 3. *Post-scriptum*, tas de pierres, I, et *passim*. — 4. *Victor Hugo le poète*, p. 147. — 5. *De l'Allemagne*, II, XXVIII. — 6. Préf. des *Burgraves*.

à notre civilisation, à notre initiative, ne consulteront plus seulement le génie français, mais le génie européen [1]".

Rien ne corrobore mieux la vérité de cette pensée que l'accentuation du cosmopolitisme littéraire à la fin du XIXe siècle. Le fait capital de notre époque est l'échange actif d'idées et de sentiments entre les nations, non pas seulement de l'Europe, mais du monde entier. La littérature, comme l'art du reste, tend à se dénationaliser. Les œuvres russes sont accueillies en France. Le théâtre français se joue par des troupes parisiennes à St-Pétersbourg, à Berlin, à New-York. Mais dans ce mouvement, Paris reste toujours le centre artistique, le régulateur du goût. Son influence s'étend grâce au caractère peu nationaliste de la littérature et aussi de l'art français. Mais, tout en reconnaissant la justesse de l'idée de Mme de Staël et de Victor Hugo, il est permis de se demander si de la diffusion à laquelle nous assistons dans le domaine littéraire il sortira un goût européen. C'est là une question à laquelle l'avenir seul peut répondre.

CHAPITRE VI

LE GÉNIE ET LES GÉNIES

I.

Chateaubriand n'avait qu'une idée fort imparfaite du génie. Il n'a pas craint de dire que „sans religion, on peut avoir de l'esprit, mais qu'il est presque impossible d'avoir du génie [2], ou bien de déclarer que „la majeure partie du génie se compose de souvenirs [3]". Il a donc nié l'effet de l'impulsion extrahumaine et quasi divine qui est le caractère propre du génie. Mme de Staël avait écrit dans son ouvrage sur la *Littérature* [4] que „le génie est le bon sens appliqué aux idées nouvelles"; mais elle s'est corrigée plus tard : „Le génie, dit-elle dans *De l'Allemagne* [5], pourvu qu'il respecte la religion et la morale, doit aller aussi loin qu'il veut; c'est l'empire de la pensée qu'il agrandit".

Cette idée, juste par le fond, tend à placer le génie sous la dépendance de la religion; c'est là une restriction que ne connaît pas Victor Hugo. Pour notre poète, le génie est „le surhumain de l'homme [6]"; c'est „l'éclair de l'immense, quelque chose qui resplendit et qui est brusquement surhumain [7]" ; c'est „l'action divine faite par l'homme", Dieu créant dans l'intuition, et l'homme créant dans

1. *Post-scriptum*, tas de pierres, III. — 2. Lettre à Fontanes. — 3. *Génie*, III, IV, V. — 4. Discours préliminaire. — 5. II, II. — 6. *Post-scriptum*, tas de pierres, IV. — 7. Ibid., du génie.

l'inspiration compliquée d'observation (1); c'est „un promontoire dans l'infini", duquel on peut promener l'humanité „dans la rumeur éternelle" et „pénétrer dans l'impénétrable (2)".

Il résulte de ces diverses définitions, dont chacune pourrait exiger une longue explication, que le génie a son principe essentiel en dehors de notre nature et qu'il est la plus haute faculté humaine. Comme la qualité dominante fait supposer les qualités inférieures, il faut admettre avec Victor Hugo que l'homme de génie a tous les talents (3). „Le génie, c'est l'omni faculté". L'homme qui la possède sait tout; „ce qu'il ne sait pas, il le devine, et ce qu'il ne devine pas, il l'invente, et ce qu'il n'invente pas, il le crée (4)". Par la seule puissance de la divination, il extrait de l'ordre général des choses, les règles éternelles et immuables de l'art, et de l'ensemble isolé du sujet qu'il traite, les lois spéciales et variables, propres à chaque objet. Il n'a d'autre règle que l'impulsion surhumaine qui le pousse à agir dans un sens plutôt que dans un autre (5). Il accomplit sa tâche comme les êtres de la création remplissent leur fonction. „Tout en lui a sa raison d'être". Il est „une entité comme la nature et veut, comme elle, être accepté purement et simplement (6)".

On voit d'emblée la conséquence que Victor Hugo tirera de ce principe en ce qui concerne la critique. Il lui déniera le droit de juger l'écrivain de génie. Mais, dira-t-on, c'est admettre que l'homme doué de cette faculté maîtresse possède au plus haut degré toutes les qualités et aucun défaut.

Victor Hugo ne tombe pas dans une pareille exagération. Il déclare au contraire que „le génie est nécessairement inégal (7)". Il trouve que l'un des caractères propres au génie est „le rapprochement singulier des facultés les plus lointaines (8)". Tout comme les hautes montagnes sont coupées de profonds précipices, ainsi le génie est fait de sublimes beautés inséparables des défauts contraires. Il allie tous les contrastes; il passe d'un extrême à l'autre, de l'impossible au vrai. Il joint la fantaisie la plus extravagante à la philosophie la plus large. Il possède tour à tour une force démesurée et un charme exquis, la férocité épique et la pitié, la gaîté et le sarcasme, la grandeur sidérale et la ténuité microscopique, l'ensemble vaste et le détail profond. Tantôt pris d'une furie lyrique, tantôt plongés dans la méditation, les génies vont et viennent dans l'idéal. Rien ne leur semble trop haut ni trop bas. Ils abordent les sujets les plus redoutables et poursuivent leur idée jusqu'au bout. Ils ne voient que le but (9). Mais cette diversité d'allures et de ton, ce caractère versatile, inhérents au génie, déconcertent facilement le vulgaire. De là souvent chez les génies des

---

1. *W. Shakespeare*, II, II. — 2. Ibid. — 3. *Post-scriptum*, tas de pierres, IV. — 4. Ibid., le goût. — 5. Préf. de *Cromwell*. — 6. *W. Shakespeare*, II, IV. — 7. Préf. de *Cromwell*. — 8. *W. Shakespeare*, II, I. — 9. Ibid.

parties qui paraissent vagues, confuses, douteuses et en apparence inexplicables, alors qu'en réalité ce sont, comme des nébuleuses, „des amas de choses resplendissantes et sublimes trop lointaines et trop entassées" pour être distinguées à l'œil nu ([1]).

II.

Cette théorie du *génie inégal* ne souffre pas contradiction. Il n'est pas possible en effet que l'effort surhumain puisse se soutenir longtemps sans faiblesse. Il faut à l'esprit, comme à tout organisme, du repos, de la diversion. La beauté sans défaillances ne se conçoit pas plus que le soleil toujours au zénith. Elle finirait par devenir inexpressive et ennuyeuse, tout comme le mets le plus succulent paraît à la longue insipide et fade.

Il est donc incontestable que le poète de génie a dans l'élaboration de son œuvre une façon à lui d'imaginer, de créer et de produire ([2]). Si l'idée embrasse l'infini, l'insondable, l'insaisissable, elle trouve une réalisation dans l'image. La force, la netteté, la beauté, l'abondance de l'image est un des traits particuliers au génie. Mais lorsque l'idée est dirigée vers l'humanité, elle crée le type. „Un type ne reproduit aucun homme en particulier; il ne se superpose exactement à aucun individu; il résume et concentre sous une forme humaine toute une famille de caractères et d'esprits ([3])". Il n'est aucun d'eux, mais il les est tous. Il est l'idéal réel; il incarne le bien et le mal, la passion et le devoir, la raison et la conscience, la chute et l'ascension. Il participe à la fois du passé, du présent et de l'avenir. Il a dans son essence cette quantité d'éternité qui appartient au chef-d'œuvre. Il est la conclusion d'un syllogisme dont la prémisse est posée par Dieu. „Dieu ne fait que l'avare, le génie fait Harpagon; Dieu ne fait que le traître, le génie fait Jago; Dieu ne fait que la coquette, le génie fait Célimène". Ainsi le génie, en créant le type, complète l'œuvre divine. Victor Hugo voit dans ce „maniement de l'âme humaine" „une sorte d'égalité avec Dien ([4])".

L'œuvre de l'homme de génie a comme son auteur un caractère surhumain. Elle prend sa source dans l'infini. La pensée qui s'en dégage s'élève vers la cîme de l'esprit humain, l'idéal, et lorsqu'elle a atteint sa complète intensité, qu'elle ne peut plus monter, le poète a atteint la *région des égaux;* ce point culminant est l'art suprême. Le génie est égal au génie, tout comme le chef-d'œuvre est adéquat au chef-d'œuvre. Il n'est pas possible, une fois parvenu à cette hauteur,

1. *Post-scriptum*, tas de pierres, IV. — 2. *Post-scriptum*, les grands hommes. — 3. *W. Shakespeare*, II, II. — 4. Ibid.

de faire un choix parmi les génies, ni de dire lequel est supérieur à l'autre. Comment distinguer entre Dante, Michel-Ange, Rembrandt, Rabelais, Cervantes, Shakespeare! Tous ont entrepris l'ascension de l'idéal et tous sont arrivés au sommet. Tous sont égaux en génie, tous sont le plus grand [1].

Ce n'est pas à dire toutefois que le génie ne soit attaquable dans son œuvre; mais il est inexpugnable dans les positions prises dans l'infini [2]. Les plus grands génies sont même les plus contestés: Homère, Shakespeare, Molière n'ont pas échappé à la calomnie. Mais il s'est trouvé que la haine, l'envie, les injures ont eu précisément pour résultat de célébrer et d'illustrer leurs victimes, et qu'elles n'ont réussi qu'à „mêler à la gloire un bruit grossissant". „Les hommes de génie n'ont jamais que le lendemain, mais ils l'ont toujours". En butte aux attaques durant leur vie, ils prennent leur revanche après leur mort. Ces grands „apporteurs de vérité" finissent par avoir raison contre tout le monde [3]. Les génies sont grands à leur insu. Ils semblent être pénétrés d'idéal, et l'âme des choses, Dieu, paraît sortir d'eux-mêmes. „Remplis qu'ils sont de ce jour divin, par moments missionnaires de civilisation, prophètes de progrès, ils entr'ouvrent leur cœur, et ils répandent une vaste clarté humaine [4]". Leur passage sur ce globe renouvelle l'art, la science, la philosophie ou la société. Ils emplissent plus que leur siècle, et une fois la vie achevée et l'œuvre accomplie, on s'aperçoit que la mission de chacun de ces hommes était de faire acte de progrès sur la terre [5].

Il faut accorder, je crois, ce dernier point à Victor Hugo. Les génies civilisent et font progresser la société à leur insu. Le don du génie ne dépendant pas de la volonté, l'effort génial ne calcule pas son but. Mais comme il montre à l'homme une chose surhumaine, qu'il éclaire le monde d'une lumière céleste, il en résulte un avancement pour l'humanité.

III.

L'ancienne école affirmait qu'il y a antagonisme entre le génie et le goût. Mme de Staël pense que les principes du goût ne sont pas incompatibles avec le génie; mais elle ne dit pas quels ils sont [6]. Chateaubriand fait dépendre le génie du goût: „Si le génie enfante, dit-il, c'est le goût qui conserve. Le goût est le bon sens du génie; sans le goût le génie n'est qu'une sublime folie [7]".

---

1. *W. Shakespeare*, I, II. — 2. *Post-scriptum*, tas de pierres, IV. — 3. *W. Shakespeare*, I, II et II, I. — 4. *Post-scriptum*, les grands hommes, Du génie. — 5. *W. Shakespeare*, II, I. — 6. *De la Littérature*, I, XII. — 7. *Essai sur la littérature anglaise*, Young.

Victor Hugo, au contraire, fait dépendre le goût du génie, puisqu'il conçoit le goût comme n'appartenant qu'au seul génie (p. 31). En somme, c'est accorder que le génie et le goût sont conciliables. Quant à la fixité des principes du goût par rapport au génie, Victor Hugo est en opposition avec Mme de Staël et Chateaubriand. Il pense que le goût varie selon les génies. Il s'en explique du reste par une figure très claire. „Le génie, c'est la conquête, tandis que le goût, c'est le choix". Le génie s'empare en quelque sorte de tout l'infini, puis il procède à un triage, dont le résultat donne le goût. Chaque génie à un goût différent, parce qu'il fait son triage à sa guise et suivant son humeur : ce que l'épique adopte, le lyrique le rejette (1).

En même temps, c'est admettre que le goût, comme le génie, renferme de l'infini. Comment expliquer, se demande Victor Hugo, ce „pourquoi mystérieux, cette raison de chaque mot employé, cette préférence obscure et souveraine, qui, au fond du cerveau, rend des lois propres à chaque esprit, cette seconde conscience, cette intuition impérieuse de la limite visible", sinon par la raison que le goût fait partie aussi de la puissance inconnue. Le génie et le goût ont leur point de jonction dans l'infini ; l'un et l'autre ont „une unité, qui est l'absolu, et une rencontre, qui est la beauté (2)".

IV.

Une opinion, personnelle à Victor Hugo, que n'admet pas Mme de Staël et que repousse Chateaubriand, est celle qui a trait à l'indépendance religieuse des génies. Les génies lui paraissent souvent avoir en dehors des religions formulées une religion à eux, laquelle semble parfois la négation des autres. En réalité, ils subissent la loi de gravitation mystérieuse de l'infini (3). Le germe divin qui est en eux les rapproche de Dieu, incompréhensible au savant et inintelligible à l'ignorant. Or, Dieu, ils le voient incréé, parfait, immanent, permanent, absolu, illimité, infini. Les religions, au contraire, s'efforcent de le finir et de le définir (4). De là conflit entre les génies et les religions, qui ne peuvent satisfaire à la soif d'infini des génies.

En somme, Victor Hugo a une idée fort juste, quoiqu'un peu exaltée, du caractère du génie. Elle est en tout cas supérieure à celle de Mme de Staël et surtout à celle de Chateaubriand. On

1. *Post-scriptum*, le goût. — 2. Ibid. — 3. Ibid., tas de pierres, IV. — 4. Ibid. contemplation suprême.

pourrait à la vérité lui reprocher l'une ou l'autre exagération, mais qui ne porterait que sur des points d'importance secondaire et n'ôterait rien à la valeur et à l'originalité de la conception générale.

CHAPITRE VII

LE THÉATRE

I.

„Le théâtre, selon Victor Hugo, est le point frontière de la civilisation et de l'art ; c'est le lieu d'intersection de la société des hommes avec ses vices, ses préjugés, ses aveuglements, ses tendances, ses instincts, son autorité, ses lois et ses mœurs, et de la pensée humaine avec ses libertés, ses fantaisies, ses aspirations, son magnétisme, ses entraînements et ses enseignements (1)". Il résulte de cette définition : 1° que le théâtre s'inspire de la vie humaine (la civilisation, la société des hommes) ; 2° que le dramaturge (la pensée humaine) relève le spectacle de la vie en l'arrangeant à sa guise et selon ses idées ; 3° que le théâtre a un but d'enseignement.

Examinons de quelle façon l'auteur dramatique transporte la vie ou la civilisation à la scène, c'est-à-dire quels sont les principes de l'art dramatique.

Il est presque superflu de constater que la *réalité* au théâtre équivaudrait à la négation de l'art dramatique. En effet, on ne pourrait se servir du vers, parce que dans la vie réelle on ne parle qu'en prose ; le personnage transporté sur la scène devrait s'exprimer dans son idiome national ; il serait nécessaire pour satisfaire la réalité que les personnes elles-mêmes, en chair et en os, se missent à la place de l'acteur qui a usurpé leur rôle et leur nom ; il faudrait substituer aux menteuses coulisses le lieu réel de l'action, aux arbres de carton des arbres réels, aux palais de toile des palais réels, à la rampe le soleil (2).

Le théâtre ne peut donc pas être „le pays du réel", mais il doit être „le pays du vrai". Il faut que les sentiments et les événements donnés en spectacle à la foule soient en quelque sorte l'écho de la nature et de la vie, car „il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans la coulisse, des cœurs humains dans la salle (3)".

1. *Post-scriptum*, tas de pierres, III. — 2. Préf. de *Cromwell*. — 3. *Post-scriptum*, tas de pierres, III.

La transposition de la vie réelle au théâtre se fait selon certaines conventions, et l'art dramatique consiste précisément à produire l'illusion de la réalité en les observant. „Le théâtre, dit Victor Hugo, est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art". Il faut que „toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis", que les caractères soient représentés dans ce qu'ils ont d'exclusif, d'exceptionnel, de distinctif, les passions dans leurs manifestations les plus violentes, les plus surhumaines. Ainsi ce que l'auteur dramatique a pris à la foule, il le lui rend sous une forme poétique et naturelle, dans une œuvre où s'étale „cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur (1)". C'est avec raison que Victor Hugo peut dire : „Ce quelque chose de la foule qui entre dans un esprit, ce quelque chose d'un esprit qui entre dans la foule, c'est l'art dramatique tout entier (2)".

Cette opinion, base de la conception dramatique, concorde avec celle de Francisque Sarcey sur les deux points essentiels, savoir que le théâtre est la représentation de la vie humaine et que cette représentation est conventionnelle. L'éminent critique définit l'art dramatique „l'ensemble des conventions universelles ou locales, éternelles ou temporaires à l'aide desquelles, en représentant la vie humaine sur un théâtre, on donne à un public l'illusion de la vérité (3)". A vrai dire, Victor Hugo affirme de plus l'idée de grandeur dans la peinture des caractères et de violence dans l'expression des sentiments, ce en quoi il est du reste d'accord avec Mme de Staël, qui avait écrit : „L'art dramatique exigeant la rapidité de l'action, l'on ne peut dans ce cadre peindre les hommes que par des traits forts et des circonstances frappantes (4)".

Ce principe est fort juste. Le théâtre, qui est tenu de montrer la vie sous un jour intense, exige la concentration des caractères et des événements. Pour faire impression au théâtre, „il faut des anges ou des géants". Le simple spectacle de la vie humaine ne suffit pas à exciter l'intérêt. Les caractères ont beau être dans la nature; s'ils sont sans relief, ils ne sauraient émouvoir. De ce qu'une chose existe, ce n'est pas à dire pour cela qu'elle soit digne d'exciter la terreur, l'admiration ou la pitié (5). La vulgarité ne peut guère produire que l'indifférence.

---

1. Préf. de *Cromwell*. — 2. *Post-scriptum*, tas de pierres, III. — 3. *Quarante ans de théâtre*, t. Ier, p. 132. — 4. *De l'Allemagne*, II, XVIII. — 5. *Littérature et philosophie mêlées*, Journal d'un jeune Jacobite de 1819: Théâtre, I.

II.

Toutefois, l'intérêt dramatique ne réside pas dans la mise en lumière des caractères ou des passions, mais dans *l'action*. Il y a d'autant plus d'intérêt que l'action, c'est-à-dire „la lutte de deux forces opposées ([1])“, est plus vive, plus incertaine, plus remplie d'alternatives de crainte et d'espérance. Victor Hugo établit fort bien la distinction entre l'intérêt qui naît de l'action et celui qu'inspire le héros de toute pièce de théâtre. „Il se pourrait très bien, dit-il, que le principal personnage d'une pièce excitât de l'intérêt, parce que son caractère est noble et sa situation touchante, et que la pièce manquât d'intérêt, parce qu'il n'y aurait point d'alternative de crainte et d'espérance ([2])“. Ainsi, une scène d'horreur peut faire éprouver de l'intérêt pour les personnages sans qu'elle réussisse à éveiller l'intérêt par l'action. Si elle est prolongée, elle devient même monotone et fatigante, parce que précisément l'action fait défaut. Victor Hugo cite comme exemple l'épisode du comte Ugolin enfermé dans une tour avec ses fils pour y mourir de faim, et il constate que, malgré la situation poignante, ce sujet ne parvient pas à exciter autre chose que la pitié et la commisération pour le héros et pour ses fils ([3]). Sans une série de péripéties habilement graduées et mises en opposition, il n'est point d'action dramatique et par suite pas d'intérêt.

Mais il peut arriver que l'incertitude de l'action provienne de l'incertitude des caractères, mal dessinés ou trop communs. Lorsque les personnages ne sont pas animés de violentes passions, l'action ne saurait se nouer ou se dénouer ; elle languit. Il en résulte une faiblesse qui se répand dans toute l'œuvre et la tue. Souvent les auteurs dramatiques ont alors recours aux moyens incidentels pour faire marcher les événements ou dénouer la situation. Ils font intervenir une force inattendue et étrangère aux développements des faits, qui bouleverse la situation primitive ; c'est en quelque sorte un coup d'Etat dramatique. Victor Hugo pense avec raison que les moyens incidentels étant l'apanage des auteurs à bout d'inspiration ne sont jamais permis pour sortir d'embarras ([4]).

La mise en action des caractères et des passions doit être la base de toute œuvre dramatique, et à ce propos Victor Hugo émet l'idée que la passion capable de remuer le plus profondément l'âme

1. Il est intéressant de remarquer l'identité de cette définition avec celle de M. Faguet, qui dit : « L'action c'est la lutte de deux forces contraires ». (*Drame ancien, drame moderne*, p. 235). Et pourtant, selon le critique, Victor Hugo l'a formulée dans « un livre à peu près ridicule ».

2. *Littér. et philosophie mêlées*, Journal d'un jeune Jacobite de 1819 : Théâtre, I. — 3. Ibid. — 4. *Victor Hugo raconté*, Œuvres de première jeunesse ; sur la tragédie de *Marie Stuart* de Lebrun.

est l'amour. S'il est une des sources de la poésie, „au théâtre il doit toujours marcher en première ligne, au-dessus de toutes les vaines considérations qui modifient d'ordinaire les volontés et les passions des hommes (1)". Il est une source inépuisable d'idées et de situations neuves. Il a des mouvements désordonnés ; il est violent et doux, héroïque et lâche, soupçonneux et confiant. Il explique les sentiments les plus contradictoires et produit les effets les plus inattendus. Il semble quelquefois défier le bon sens et renverser les principes reçus. C'est ainsi que Chimène épouse le meurtrier de son père. L'esprit froid et calculateur aura beau s'indigner, „au théâtre, ce n'est pas l'esprit qui juge, c'est le cœur (2)".

Dans toute cette analyse de l'action théâtrale, Victor Hugo se montre très supérieur à Mme de Staël. Etudiant l'œuvre de l'Allemand Gerstenberg, l'auteur de l'*Allemagne* sent avec son bon sens ordinaire que la tragédie d'Ugolin manque son effet. Mais Mme de Staël en attribue en partie la cause à l'émotion trop violente qui se dégage de la pièce, et elle pense qu'„il ne suffit pas d'une catastrophe pour faire une tragédie (3)". La véritable raison, donnée par Victor Hugo, lui échappe tout à fait.

Je ne puis quitter cette question sans dire un mot de l'*unité d'action* et partant de la fameuse règle des trois unités. Il est oiseux, en vérité, d'entrer en discussion sur le fond d'un sujet si rebattu et dont la cause est jugée depuis longtemps. Aussi n'insisterai-je pas. Victor Hugo, comme on sait, ne reconnaît que l'unité d'action, et il s'attache surtout à démontrer l'invraisemblance de la règle des deux unités de lieu et de temps. Il fait fort bien voir que toute action a son lieu propre et sa durée particulière, que la localité inexacte entraîne l'inexactitude de la représentation du fait, que vouloir renfermer dans une même limite de temps des événements d'importance et d'étendue diverses, c'est introduire le faux, l'artificiel, le convenu de l'ancienne tragédie classique. Il déclare avec force que l'unité d'action est „la seule vraie et la seule fondée", qu'elle est aussi nécessaire que les deux autres sont inutiles, car „l'esprit humain ne saurait saisir plus d'un ensemble à la fois" ou embrasser plus d'une série de péripéties (4).

Mais si le sujet même ne mérite plus une grande attention, il reste toujours intéressant par le côté historique. A ce point de vue, il me paraît utile de relever le fait que Victor Hugo est le premier romantique qui ait condamné d'une façon absolue les unités de lieu et de temps.

---

1. *Littérature et philosophie mêlées*, Journal d'un jeune Jacobite de 1819 : Théâtre, IV. — 2. *Victor Hugo raconté, loc. cit.* — 3. *De l'Allemagne*, II, XXV. — 4. Préf. de *Cromwell*.

Une certaine critique, toujours préoccupée de diminuer la gloire de notre poète, semble l'avoir oublié ou plutôt ne veut pas l'admettre. M. Biré croit ôter toute originalité à Victor Hugo en insistant sur le fait que l'auteur de la préface de *Cromwell* „ne venait" dans la question des unités qu'après Schlegel (1808), Mme de Staël (1813), Manzoni (1820) et Stendhal (1823) (1). Or, Victor Hugo, loin de s'attribuer la priorité de la réforme, commence par reconnaître que „des contemporains distingués, étrangers et nationaux, ont déjà attaqué, et par la pratique et par la théorie, cette loi fondamentale du code pseudo-aristotélique". Il finit par conclure à „l'absurdité de la règle des deux unités" et à son exclusion absolue par suite de la nécessité de l'unité d'action (2).

A la vérité Schlegel voulait dans plusieurs genres dramatiques „une plus grande liberté en ce qui a trait au lieu et au temps"; il la croyait même nécessaire (3). Il avait montré les beaux effets dramatiques que l'observation des règles empêchait de réaliser, et il avait établi que les classiques ne s'étaient pas toujours conformés aux unités de lieu et de temps. Mais ce n'est pas encore là une condamnation absolue. D'ailleurs, l'influence de Schlegel sur Victor Hugo ne s'est exercée que par l'intermédiaire de Mme de Staël, dont les conclusions sont moins nettes que celles du romantique allemand (4). Mme de Staël reconnaît que des trois unités „il n'y en a qu'une d'importante, celle de l'action", et que „l'on ne peut jamais considérer les autres que comme lui étant subordonnées (5)". Si elle dit que les unités de lieu et de temps nuisent souvent à l'émotion dans la tragédie et dans presque tous les sujets historiques, elle est au fond si peu convaincue que, dans la même partie de son ouvrage, elle reproche à la pièce de Gerstenberg dont il est question plus haut de n'être pas conforme aux unités (6). Elle ne revendique en somme qu'une plus grande liberté dans l'emploi des règles. Manzoni démontre que les unités nuisent à la vérité historique et faussent la vérité psychologique. Il ne conclut pas catégoriquement à la suppression de la règle, mais admet aussi bien le maintien du système dramatique fondé sur le respect des unités que le système historique qui les rejette (7). Quant à Stendhal, son influence, comme je l'ai dit, n'est guère appréciable. Ainsi, les précurseurs du romantisme ont fait de l'emploi de la règle des unités

1. *Victor Hugo avant 1830*, p. 431. En poursuivant avec logique le raisonnement de M. Biré, il faudrait refuser l'originalité à Mme de Staël, qui tient ses idées de Schlegel, lequel ne peut prétendre à beaucoup de gloire, étant disciple de Lessing, qui à son tour s'est inspiré de Diderot. De même les idées de Manzoni peuvent être attribuées à Fauriel. Quant à Stendhal, il ne pouvait que répéter les précédents. Une bonne raison empêchait Victor Hugo de venir avant Schlegel, c'est qu'en 1808 le poète n'avait que six ans! Comme l'agneau de la fable, il aurait pu s'écrier: « Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né? ».

2. Préf. de *Cromwell*. — 3. Neuvième conférence. — 4. Souriau, p. 29 et 32. — 5. *De l'Allemagne*, II, XV. — 6. Ibid., II, XXV. — 7. Waille, p. 75, 77.

une question facultative. Victor Hugo seul a prononcé une condamnation absolue. S'il est venu après Schlegel et d'autres, nul ne pouvait venir après lui ([1]).

III.

Pour ce qui est de la moralisation ou de l'enseignement par le théâtre, Victor Hugo en affirme la nécessité avec une grande insistance. Il accorde que l'art pur n'exige pas la recherche de l'utile, mais il pense qu'au théâtre, les seules conditions de l'art désintéressé ne suffisent pas. Le théâtre lui apparaît comme une chaire ou une tribune du haut de laquelle doit retentir une pensée morale et philosophique ou une revendication sociale ([2]). „C'est un lieu de communion humaine", où est offert à la foule le pain de la pensée ([3]). C'est „une sorte d'église" où est pratiquée la religion de l'humanité ([4]). C'est „un creuset de civilisation", dans lequel sont amalgamés les principes éternels de la morale et les vérités humaines et sociales ([5]).

Le rôle du théâtre est donc de moraliser, d'enseigner, de civiliser. Conséquemment, Victor Hugo impose à l'auteur dramatique le „devoir rigoureux" d'„extraire une leçon utile" de l'émotion qui secoue la foule au spectacle de l'homme accablé par la destinée ([6]). Toute œuvre doit avoir une portée philosophique ou morale: „il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde". Si le poète peut tirer d'utiles leçons de morale du spectacle des plaies et des misères de l'humanité, il ne craindra pas de les mettre à la scène, mais il purifiera le difforme et le repoussant en y mêlant une idée consolante et grave ([7]). Il ne perdra pas de vue que l'âme publique se forme au théâtre, et qu'il est, lui auteur, en quelque sorte responsable des enseignements donnés à la foule ([8]). Enfin, il fera constamment effort vers le grand, il donnera aux esprits le vrai, aux âmes le beau, aux cœurs l'amour; il n'offrira jamais aux

---

1. M. Brunetière fait certainement erreur lorsqu'il dit que Victor Hugo admet l'emploi relatif des règles. (*Victor Hugo*, t. II, p. 48). Victor Hugo, après avoir parlé des objections que l'on peut élever au sujet des difficultés résultant des changements de décors, des translations de l'action d'un lieu à un autre lieu, d'un temps à un autre temps, ajoute: « Ce sont là des obstacles propres à tels sujets, et sur lesquels on ne saurait statuer une fois pour toutes. C'est au génie à les résoudre, non aux poétiques à les éluder ». Ces dernières paroles sont appliquées faussement par M. Brunetière (ou plutôt par son élève M. E. Schulhof) à la question des unités. Elles ne peuvent donc être un argument en faveur de l'emploi relatif de la règle, mais bien plutôt pour sa suppression.

2. Préf. de *Lucrèce Borgia*. — 3. *W. Shakespeare*, I, IV; préf. des *Burgraves*. — 4. Lettre à Victor Pavie du 25 juillet 1833. — 5. *W. Shakespeare*, I, IV. — 6. *Avant l'exil:* Réponse à Sainte-Beuve. — 7. Préf. de *Lucrèce Borgia*. — 8. *W. Shakespeare*, I, IV.

multitudes un spectacle qui ne soit une idée (1). Il recherchera le grand comme Corneille ou le vrai comme Molière, n'oubliant pas que si „le grand prend les masses, le vrai saisit l'individu (2)".

La question du théâtre moralisateur a toujours été très controversée. Marmontel et Voltaire voulaient que le drame soutînt une thèse. Diderot aurait souhaité qu'on discutât au théâtre „les points de morale les plus importants". Chateaubriand déclarant que „divertir afin d'enseigner est la première qualité requise en poésie" semble admettre la moralisation par le théâtre (3). En revanche, Mme de Staël pense que „le but de l'art dramatique est de servir à développer les sentiments et les caractères (4)", et non de viser à l'utile. Francisque Sarcey, partisan convaincu de l'art pour l'art, ne veut pas de l'action morale et sociale par la littérature dramatique (5).

M. Faguet touche au fond même de la question lorsqu'il attribue le caractère enseigneur et moralisateur du théâtre en France à l'instinct moralisateur et au sentiment philosophique des Français, qui regardent moins au charme esthétique de la philosophie et de la morale qu'à leurs applications, et visent moins à l'art qu'à l'enseignement. „De l'habitude, dit-il, de considérer l'œuvre d'art comme un enseignement nous est venue l'habitude de considérer l'œuvre dramatique comme une leçon de morale (6)". Puisque le caractère de la nation française semble exiger du théâtre qu'il moralise, il faut, je pense, tenir compte de ce penchant. Mais il y a toujours le point de vue de l'art à réserver: le théâtre peut fort bien servir la morale sans en être le serviteur; il peut fort bien s'inspirer des questions qui agitent la société sans prétendre les résoudre ou chercher à en tirer un enseignement. L'auteur dramatique donnera des leçons à la façon de nos grands classiques, qui sont tous moralisateurs, car ils font triompher le juste de l'injuste, la vertu du vice, sans se faire toutefois les défenseurs d'une thèse ou les champions d'une idée.

IV.

Quant à la *forme* du style propre à la scène, elle découle de cette grande loi que le personnage doit parler selon son caractère et la situation dans laquelle il se trouve (7). Comme la langue du théâtre doit mettre en relief les traits saillants des caractères et se prêter aux manifestations des passions les plus violentes, elle sera vigoureuse, colorée et vive. Si l'on adopte la prose, il la faudra „aussi en saillie

---

1. Préf. des *Burgraves*. — 2. Préf. de *Marie Tudor*. — 3. *Génie*, II, I, II. — 4. *De l'Allemagne*, II, XVIII. — 5. *Quarante ans de théâtre*, t. Ier, p. 169 et suiv. — 6. *Drame ancien, drame moderne*, p. 172 et 173. — 7. Préf. de *Ruy Blas*, note.

que possible, très fermement sculptée, très nettement ciselée, ne jetant aucune ombre douteuse sur la pensée, et presque en ronde bosse". Si c'est le vers que l'on préfère, „il faudra un vers où les charnières soient assez multipliées pour qu'on puisse les plier et les superposer à toutes les formes les plus brusques et les plus saccadées du dialogue et de la passion ([1])".

La condition que Victor Hugo exige de la langue scénique, prose ou vers, est de tous points justifiée. En effet, „si l'action peut, dans beaucoup de cas, s'exprimer par l'action même, les passions et les caractères, à très peu d'exception près, ne s'expriment que par la parole ([2])". Le spectateur, par les gestes, les attitudes, la mimique des acteurs, peut voir les événements se dérouler sur la scène, mais il ne saurait saisir qu'imparfaitement ce qui se passe dans le cœur des héros. C'est donc à la parole seule qu'est dévolue la tâche de faire passer dans le public les sentiments qui animent l'âme des personnages, et de produire l'émotion, la pitié, l'admiration.

V.

Victor Hugo a l'idée très nette de l'importance du public au théâtre. Il semble s'être pénétré de ce précepte de Francisque Sarcey: „Le public est la condition nécessaire, fatale, à laquelle il faut que l'art dramatique accommode ses organes ([3])". Il va jusqu'à sonder la composition d'un public de théâtre et à analyser les caractères des divers spectateurs. Il pense qu'il faut distinguer la foule, les femmes et le penseur, qui tous vont au théâtre pour y chercher un plaisir différent. La foule veut le plaisir des yeux ; elle demande presque exclusivement de l'action à l'œuvre dramatique. Elle ne se préoccupe pas de l'analyse des caractères et des passions ; ce qu'il lui faut surtout, ce sont les sensations qui naissent des péripéties de l'action. Les femmes recherchent au théâtre le plaisir du cœur. Elles y veulent avant tout la passion. Ce n'est pas à dire que l'action les laisse indifférentes, mais „elles sont si absorbées par les développements de la passion qu'elles se préoccupent peu du dessin des caractères". Tout l'intérêt d'une pièce réside, pour elles, dans les émotions qu'elle fait naître. Le penseur demande au théâtre surtout le plaisir de l'esprit. Son désir de voir des hommes vivre sur la scène est si vif qu'il en vient presque à être importuné par l'action. Toute œuvre dramatique dont les caractères des personnages ne donnent pas matière à des méditations lui semble sans intérêt. Victor Hugo se hâte

1. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 2. Préf. de *Ruy Blas*, note. — 3. *Quarante ans de théâtre*, t. Ier, p. 128.

de corriger ce que sa théorie pourrait avoir de trop absolu en faisant observer que „tout penseur complet doit être femme par les côtés délicats du cœur", et que, „bien souvent dans une femme il y a un penseur (1)".

A ces trois espèces de spectateurs, il fait correspondre trois genres dramatiques, qui tous trois doivent satisfaire un besoin du public. L'un est vulgaire et inférieur, les deux autres sont illustres et supérieurs. Le mélodrame, qui ne recherche que l'accumulation et la complication des événements, convient spécialement à la foule. La tragédie, qui analyse la passion, plaît aux femmes. La comédie, qui peint l'humanité, satisfait le penseur. Mais il y a une forme dramatique qui résume toutes les autres, qui combine la peinture des caractères à celle des passions, fait ressortir l'action du choc de sentiments contraires, enserre et féconde la comédie et la tragédie : cette troisième grande forme est le drame (2).

CHAPITRE VIII

LE DRAME

I.

Selon Victor Hugo, le drame est le caractère propre de la poésie moderne (p. 51). La société primitive a commencé par chanter ce qu'elle rêvait, puis l'antiquité a raconté ce qu'elle faisait, et enfin le monde moderne peint ce qu'il pense. „Tout dans la nature et dans la vie passe par ces trois phases, du lyrique, de l'épique et du dramatique, parce que tout naît, agit et meurt (3)".

On sait déjà ce qu'il faut penser de l'ensemble de cette théorie (p. 51 et 52). Si l'idée maîtresse en est contestable, il y a lieu de faire une restriction au point de vue spécial du drame moderne. En affirmant que la forme exclusive de notre poésie est le drame, Victor Hugo refuse de reconnaître le caractère dramatique de la tragédie grecque pour lui attribuer un caractère purement épique. Or, en dépit de certains critiques, c'est le point de la théorie qui me paraît le moins faible. Le drame tel que le conçoit Victor Hugo (on le verra mieux par la suite de ce chapitre) n'a que peu de ressemblance avec la tragédie grecque. Sous le rapport de la fable, la tragédie des Grecs ne peut être considérée que comme „un épisode épique jeté sur la

1. Préf. de *Ruy Blas*. — 2. Ibid. — 3. Préf. de *Cromwell*.

scène (1)“. Elle a son origine dans le dithyrambe, qui était un récit épique et chanté (2). Son caractère essentiel est donc bien celui de l'épopée; toutefois, elle n'a pas que celui-là. Elle a une partie lyrique dans les chœurs, beaucoup moins importante par le fait que les chœurs ne participent pas à l'action, mais représentent les sentiments du public. L'erreur de Victor Hugo est en somme peu grave. Notre poète a eu tort de refuser le lyrisme à la tragédie grecque, mais il a eu raison de lui attribuer un caractère essentiellement épique.

II.

Le drame moderne étant, selon Victor Hugo, „la poésie complète“, contient en développement les formes primitive et antique, l'ode et l'épopée; il les résume et les absorbe l'une et l'autre. Il a de la première l'enthousiasme et l'inspiration, et de la seconde le grandiose. Mais c'est surtouf la poésie lyrique qui paraît à Victor Hugo convenir plus particulièrement au drame; „elle ne le gêne jamais, se plie à tous les caprices, se joue sous toutes les formes, tantôt sublime, tantôt grotesque“. Toutefois son caractère n'est pas celui de l'époque primitive: „éblouissante et rêveuse à l'aurore des peuples, elle reparaît sombre et pensive à leur déclin“. Fécondée par le drame, elle est devenue consciente de sa force et du but que poursuit l'auteur dramatique moderne. C'est ce qui explique que le drame, unissant les formes poétiques les plus diverses et les qualités les plus opposées, „peut être tout à la fois plein de profondeur et plein de relief, philosophique et pittoresque (3)“.

On serait tenté de croire qu'en faisant absorber l'ode et l'épopée par le drame, Victor Hugo marque une tendance à ramener ce genre dramatique aux origines grecques. Il n'en est rien. Le lyrisme et l'épique sont admissibles dans le drame conçu par notre poète et ne préjudicient en aucune façon à son caractère moderne. C'est souvent sous la forme lyrique que s'exprime la passion humaine et elle se traduit par les cris de désespoir ou de triomphe, par les monologues passionnés. Toutefois l'envahissement du moi lyrique pourrait paralyser le mouvement scénique, car il est contraire au caractère du théâtre. Le lyrisme n'est en effet que l'épanouissement de l'individualité, alors que précisément l'art dramatique exige la peinture de la vie, c'est-à-dire de la généralité. Victor Hugo l'a fort bien reconnu sur la fin de sa vie, lorsqu'il a écrit que le génie lyrique, c'est être soi; le génie dramatique, c'est être les autres (4). Pour ce qui est de la poésie épique, son

1. E. Faguet, *Drame ancien, drame moderne*, p. 105. — 2. Ibid., p. 88. — 3. Préf. de *Cromwell*. — 4. *Post-scriptum*, tas de pierres, III.

caractère l'oblige à transformer la réalité et à l'agrandir. Or, transfigurer la vie réelle, ce ne serait plus en donner une peinture fidèle. Aussi, n'est-ce pas là ce que veut Victor Hugo ; il songe à l'évocation objective des hommes et des choses, et il marque à la poésie épique sa place dans les grands récits, dans les grandes scènes.

L'idée de Victor Hugo peut se résumer dans cette pensée que „c'est au drame que tout vient aboutir dans la poésie moderne". Pour Chateaubriand, au contraire, c'est l'épopée qui est „la première des compositions poétiques". „Si Calliope, dit l'auteur du *Génie du christianisme,* emprunte les ornements de Melpomène, la première a des charmes que la seconde ne peut imiter : le merveilleux, les descriptions, les épisodes ne sont point du ressort dramatique". Chateaubriand fait observer que le drame est contenu dans l'épopée, et il cite certains épisodes épiques auxquels „il ne manque que la division des scènes et le nom des interlocuteurs" pour être de véritables tragédies (1).

Victor Hugo en juge tout autrement. Il reconnaît dans les chefs-d'œuvre des deux seuls poètes des temps modernes qui soient de la taille de Shakespeare une empreinte dramatique, bien qu'ils aient été écrits sous forme d'épopée. Le *Paradis perdu,* de Milton, lui paraît trahir la première conception dramatique de son auteur, et la *Divine Comédie,* de Dante, par son titre même, semble bien montrer que ce poème est une émanation du drame (2). Il faut donc conclure, — toujours au point de vue de Victor Hugo, — que ce n'est pas l'épopée qui contient le drame, mais bien le drame qui contient l'épopée.

Mme de Staël a aussi une autre opinion que Victor Hugo. Elle trouve le „genre mixte du drame" inférieur à la tragédie, parce qu'il prend son intérêt dans la réalité et que „l'imitation trop rapprochée du vrai n'est pas ce que l'on recherche dans les arts". Pour elle, „le drame est à la tragédie ce que les figures de cire sont aux statues ; il y a trop de vérité et pas assez d'idéal ; c'est trop si c'est l'art, et jamais assez pour que ce soit de la nature (3)". On doit donc constater que Victor Hugo est tout à fait personnel dans la priorité qu'il donne au drame sur les autres genres littéraires.

III.

Cette préférence provient, comme on sait, de la conception qu'il s'est faite du développement de la poésie à travers les âges. Il place l'époque de la naissance du drame moderne à l'apparition du christianisme. „Du jour où le christianisme a dit à l'homme : — Tu es

1. *Génie,* II, I, I. — 2. Préf. de *Cromwell.* — 3. *De l'Allemagne,* II, XVI.

double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élancé vers le ciel, sa patrie ; — de ce jour le drame a été créé (1)". C'est de ce point de vue que Victor Hugo va partir pour caractériser le drame. Pour lui, le drame n'est en effet pas autre chose que la lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe. L'un de ces principes s'incarne dans la bête humaine, l'autre est l'âme. Isolés et séparés systématiquement, la bête humaine et l'âme produiraient „d'une part des abstractions de vices, de ridicules, de l'autre des abstractions de crime et de vertu". Toutes ces abstractions s'éloigneraient du réel ; aucune ne représenterait l'homme. La réalité montre en effet dans l'homme l'alliance du bon et du mauvais, du laid et du beau, du grotesque et du sublime. „Le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque", qui doivent se croiser dans le drame „comme ils se croisent dans la création". Sans le réel, il y aurait tragédie ou comédie, mais pas drame, car le drame doit fondre sous „un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie (2)".

M. Renouvier pense que c'est „l'erreur capitale" de Victor Hugo d'avoir considéré le réel comme le résultat de la „combinaison *toute naturelle* du grotesque et du sublime". Parlant des drames et des romans de notre auteur, il fait remarquer que „le contraste cherché et systématique s'éloigne du naturel dans la plupart des cas" et affaiblit le sentiment de la réalité quand les deux éléments sont poussés à l'extrême (3). Je ferai observer que la fausse application d'une théorie ne prouve rien contre la théorie même. Les mots „combinaison *toute naturelle*" donnent précisément à entendre que le contraste ne saurait être, — du moins en théorie, — ni *cherché,* ni *systématique,* mais que les deux éléments qui le composent doivent se croiser dans l'œuvre „comme ils se croisent dans la création". Si l'on ne peut nier que dans le théâtre d'Hugo la combinaison du grotesque et du sublime n'a pas toujours donné des résultats satisfaisants, par suite de l'exagération manifeste dans laquelle est tombé le poète, il faut toutefois reconnaître que le grotesque a apporté dans certains de ses drames des beautés originales de tout premier ordre, ainsi que des situations d'une puissance jusqu'alors inconnue. Qu'il suffise de citer avec M. Souriau le IVe acte du *Roi s'amuse,* le finale de *Lucrèce Borgia,* l'apparition de la bannière dans *Torquemada,* et de faire observer l'étrange beauté qui se dégage de Triboulet.

1. Préf. de *Cromwell.* — 2. Ibid. — 3. *Victor Hugo le poète,* p. 25.

Mais je me garderai d'anticiper. Toute la question pour le moment est de savoir si la vie offre le mélange du sérieux et du gai, du sévère et du comique, du noble et du trivial, si l'on rencontre dans la nature le beau allié au laid. Je ne pense pas qu'on puisse en douter (v. p. 23). Francisque Sarcey déclare que „c'est là une vérité qui n'est pas contestable et qui n'a jamais été contestée (1)". M. Faguet voit la vie humaine constamment „mêlée de gaîtés et d'amertumes", de prospérités et de douleurs, de misères et de courtes joies (2). Si donc la vie est ainsi faite qu'elle présente toujours le mélange des deux extrêmes, et que le théâtre en est la reproduction, il faut que dans le drame tout s'enchaîne et se déduise ainsi que dans la réalité, que „le corps y joue son rôle comme l'âme", que „les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble". Il faut en un mot que „le drame de la vie" et „le drame de la conscience" se croisent dans le même tableau (3).

IV.

Le grotesque tel que le conçoit Victor Hugo est une des grandes beautés du drame. „Il n'en est pas seulement une convenance, il en est souvent une nécessité", car il a en apanage une grande partie du monde et de la création. Il est si près du sublime que les caractères les plus élevés payent fréquemment tribut au trivial et au ridicule, comme il arrive que les plus vulgaires ont maintes fois leurs accès de sublime. Mais on est beaucoup plus facilement ridicule ou grotesque que sublime, les formes du laid, du difforme étant innombrables. Le sublime, au contraire, se manifeste d'une façon unique et invariable; il est ou il n'est pas. Le grotesque, source beaucoup plus féconde que le sublime, jette dans le drame les impressions les plus variées; il va du rire à l'horreur, il fait rencontrer l'apothicaire à Roméo, les fossoyeurs à Hamlet. C'est lui qui met en scène les passions, les vices, les crimes; c'est lui qui fait apparaître le luxurieux, le rampant, le gourmand, l'avare, le perfide, l'hypocrite ; il est Jago, Tartufe, Harpagon, Falstaff, Figaro. Son domaine est immense et divers comme l'étendue et la variété des ridicules et des vices humains (4). Il faut donc conclure que le mélange du grotesque et du sublime, ou plus exactement du comique et du tragique, est le principal caractère du drame.

Mme de Staël, on le pense bien, ne pouvait avoir sur cette question la même opinion que Victor Hugo. Elle croit que „le contraste de

---

1. *Quarante ans de théâtre*, t. Ier, p. 140. — 2. *Drame ancien, drame moderne*, p. 136. — 3. Préf. de *Cromwell*. — 4. Ibid.

ce qui est noble avec ce qui ne l'est pas, produit toujours une désagréable impression sur les hommes de goût". „Pour ajouter à l'effet par la surprise, dit-elle encore, ou pour augmenter l'étonnement par le contraste, il serait ridicule de faire précéder une scène tragique d'une scène comique (1)". Manzoni repousse aussi le mélange du comique et du tragique, du grotesque et du sérieux, „contestant qu'il pût produire au théâtre une impression harmonique et agréable (2)". Au nombre des critiques modernes qui rejettent la combinaison du tragique et du comique, il faut citer Francisque Sarcey. S'il ne conteste pas à Victor Hugo que la réalité offre le mélange de la joie et de la douleur, du rire et des larmes, il trouve que l'affirmation de notre poète ne prouve rien du tout, puisque „le théâtre n'est pas la représentation de la vie humaine, mais un ensemble de conventions destiné à faire illusion aux spectateurs (3)".

Avant d'aller plus loin, je crois constater que Francisque Sarcey est en contradiction avec lui-même. En effet, il a déclaré auparavant que l'art dramatique est l'ensemble des conventions à l'aide desquelles *„en représentant la vie humaine sur un théâtre,* on donne à un public l'illusion de la vérité". S'il reconnaît d'une part que la vie contient à la fois du tragique et du comique, et d'autre part que le théâtre doit en être la représentation, il ne saurait logiquement se refuser à admettre sur la scène le mélange du tragique et du comique. Néanmoins, à supposer que la contradiction n'existât pas et que l'on s'en tînt à la déclaration selon laquelle „le théâtre *n'est pas* la représentation de la vie humaine, mais un ensemble de conventions destiné à faire illusion aux spectateurs", il faudrait se demander de quoi le théâtre peut donner l'illusion si ce n'est de la vie. Qu'est-ce qui serait conventionnel au théâtre si ce n'est la reproduction de la réalité ? Il est absolument impossible de s'imaginer à quelle autre source que la vie humaine, il pourrait chercher une inspiration. Il faut donc penser avec M. Faguet que le théâtre n'est „l'expression la plus vaste de l'art humain" que parce qu'il est „la peinture la plus fidèle de la vie", que „le but de l'art dramatique est la vie humaine (4)".

Cela dit, je reprends l'argumentation de Francisque Sarcey. „Il ne s'agit pas de savoir, dit l'éminent critique, si dans la vie, le bouffon se mêle au terrible, en d'autres termes, si la trame des événements humains fournit, à ceux qui en sont les témoins ou les acteurs, de quoi rire et pleurer tour à tour", mais de savoir si le public du théâtre est „apte à passer aisément des larmes au rire et du rire aux larmes", sans qu'une impression soit affaiblie par le contraste subit avec l'autre. Francisque Sarcey pense que l'une des impressions doit forcément

---

1. *De la Littérature,* I, XII et XIII. — 2. Waille, 16, 19. — 3. *Quarante ans de théâtre,* t. Ier, p. 151. — 4. *Drame ancien, drame moderne,* p. 75 et suiv.

prévaloir sur l'autre et porter atteinte à l'unité de l'impression générale. Or, l'unité d'impression est la grande loi du théâtre ; toute impression est d'autant plus durable qu'elle est plus une. En conséquence, il vaut mieux, selon Sarcey, s'abstenir du mélange du tragique et du comique. Rien n'est plus légitime que la distinction absolue de ces éléments. Toutefois, notre critique admet de nombreuses exceptions. Il consent que le comique peut trouver place dans le drame à titre épisodique, à la condition qu'il ne trouble pas l'impression générale et même qu'il l'aide par un léger effet de contraste ([1]).

C'est au nom de cette même unité d'impression que M. Faguet partage l'opinion adverse. „Le comique mêlé au tragique, dit-il, peut produire un effet de contraste, qui, loin de nuire, contribuera au contraire à l'unité d'impression". Il peut servir encore „à détendre et à apaiser l'imagination et la sensibilité du spectateur fatigué et surmené par le spectacle prolongé des infortunes ou des crimes". Il „peut enfin n'avoir pour but, et cela est encore légitime et utile, que de peindre dans sa diversité, dans sa vérité, la vie humaine toujours mêlée de gaîtés et d'amertumes et dont les prospérités sont traversées de douleurs et dont toutes les misères sont traversées de courtes joies ([2])". M. Brunetière pense que „rien ne fait mieux ressortir dans certains cas la situation la plus tragique qu'une scène comique et même burlesque ([3])". M. Renouvier déclare que „la justification du mélange de l'élément tragique et de l'élément comique dans une même composition dramatique est un point sur lequel il n'y a plus à disputer ([4])".

Il me paraît aussi que la cause est entendue, du moins quant au fond. Pour ce qui est de l'application du principe, on peut dire qu'elle a révolutionné la conception de la scène en introduisant dans l'art dramatique une source nouvelle d'impressions les plus neuves et les plus vives. Le théâtre de Victor Hugo en fournit des preuves irréfutables. Parmi nos auteurs modernes, Sardou a tenté la combinaison du drame et de la comédie. Si on ne peut affirmer qu'il ait complètement réussi, il n'en est pas de même de Dumas, qui possède à merveille le don supérieur de mêler avec habileté le tragique au comique, et qui tire de ce mélange des effets superbes. Plus récemment, M. Rostand nous a donné *Cyrano de Bergerac*. Qu'est-ce qui rend si attachant le personnage de Cyrano, si ce n'est son caractère fait de gaîté et de sérieux, de fanfaronnerie et de vraie bravoure ? Si l'on analysait les œuvres dramatiques vraiment littéraires de notre époque, „on ne pourrait pas citer un seul drame", le plus sombre fût-il, où il n'y ait un éclair de gaîté, une scène comique ; de même, il n'est pas de comédie qui ne contienne un peu de tristesse, un

1. *Quarante ans de théâtre*, t. Ier, p. 140 à 158. — 2. *Drame ancien, drame moderne*, p. 136. — 3. *Victor Hugo*, t. II, p. 51. — 4. *Victor Hugo le poète*, p. 19.

revers sombre (1). On peut donc conclure que le mélange du tragique et du comique est devenu la loi fondamentale de tout le théâtre moderne.

V.

Le point de départ du drame est, comme on vient de le voir, la réalité, c'est-à-dire la nature et l'humanité. „Quel que soit le drame, qu'il contienne une légende, une histoire ou un poème, c'est bien; mais qu'il contienne avant tout la nature et l'humanité". La nature souvent froide et cruelle a besoin d'être réchauffée et attendrie par le cri de pitié que jette le cœur humain (2). L'humanité offre le spectacle perpétuel de conflits d'intérêts, qui, animés par la passion de l'homme, représentent l'action dramatique. A proprement parler, c'est „de la passion combinée avec l'action" que naît le drame (3).

Le drame doit donc réfléchir puissamment la réalité, à la façon d'un „miroir de concentration qui, loin d'affaiblir les objets, ramasse et condense les rayons colorants; qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme (4)". L'auteur y parviendra „par des peintures vraies de la nature éternelle que chacun porte en soi"; il prendra „les hommes par leurs irrésistibles sentiments de père, de fils, de mère, de frère et de sœur, d'ami et d'ennemi, d'amant et de maîtresse, d'époux et d'épouse"; il mêlera „la loi de la Providence au jeu de nos passions"; il nous montrera „d'où viennent le bien et le mal moral, et où ils mènent"; il nous fera „rire et pleurer sur des choses qui nous ressemblent, quoique souvent plus grandes, plus choisies et plus idéales que nous"; il sondera „notre conscience, nos opinions, nos illusions, nos préjugés"; il remuera „tout ce qui est dans l'ombre au fond de nos entrailles"; en un mot, il jettera „tantôt par des rayons, tantôt par des éclairs, de larges jours sur le cœur humain (5)".

Il osera aborder tous les sujets dans leur réalité la plus terrible, parce qu'il n'abusera de rien et qu'il sera tout de loyauté et de conscience. Il ne craindra pas d'étaler les scènes les plus suspectes, non pour chercher l'effet et le fracas, mais dans le but d'en retirer une moralité et une leçon (6). Lorsque dans le drame circule une pensée morale et compatissante, il n'y a plus rien de difforme ni de repoussant. La chose la plus hideuse devient sainte et pure si elle est mêlée à une idée religieuse: le gibet lorsque le Christ y est

1. Souriau, p. 157. — 2. Préf. des *Burgraves*. — 3. Préf. des *Rayons et des Ombres*. — 4. Préf. de *Cromwell*. — 5. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 6. Préf. de *Marie Tudor*.

attaché devient la croix. Si donc l'auteur dramatique prend la difformité physique ou morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète, qu'il la place dans le personnage où elle puisse le mieux ressortir et met dans l'âme de ce personnage le sentiment le plus pur qui soit donné à l'homme, alors l'être difforme ou dégradé se transformera et deviendra beau (1). En somme, „créer et faire vivre, dans des conditions combinées de l'art et de la nature, des caractères, c'est-à-dire des hommes ; dans ces hommes, dans ces caractères, jeter des passions qui développent ceux-ci et modifient ceux-là ; et enfin, du choc de ces caractères et de ces passions avec les grandes lois providentielles, faire sortir la vie humaine, c'est-à-dire des événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le cœur ce plaisir qu'on appelle l'intérêt et pour l'esprit cette leçon qu'on appelle la morale ; tel est le but du drame (2)".

Ayant sa source dans le cœur humain tout entier, le drame ne mettra pas en lumière „systématiquement et perpétuellement un seul côté des choses". Il ne sera ni „la tragi-comédie hautaine, démesurée, espagnole de Corneille", ni „la tragédie abstraite, amoureuse, idéale et discrètement élégiaque de Racine", ni „la comédie profonde, sagace, pénétrante, mais trop impitoyablement ironique de Molière", ni „la tragédie à intention philosophique de Voltaire", ni la „comédie à action révolutionnaire de Beaumarchais (3)". Il ne sera pas non plus le drame politique, le drame de libelle, de personnalité et de scandale, le drame de pacotille, le drame-marchandise, le drame prétexte à décorations (4). Mais, mieux que tout cela, il sera le „mélange sur la scène de tout ce qui est mêlé dans la vie", le rire, les larmes, le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie (5). Il excitera la curiosité, l'intérêt, la gaîté, la pitié ; il plaira dans tous les temps, parce qu'il offrira „l'observation perpétuelle de tout ce qui est nature", rehaussée par la forme merveilleuse du style (6).

VI.

Selon Victor Hugo, le drame ne s'inspire pas seulement de la société contemporaine, mais de la société de tous les temps : il est „l'histoire que nos pères ont faite comparée avec l'histoire que nous faisons (7)". L'*élément historique* a sa raison d'être dans le drame,

---

1. Préf. de *Lucrèce Borgia*. — 2. Préf. de *Ruy Blas*. — 3. Préf. de *Marie Tudor*. — 4. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 5. Préf. de *Marie Tudor*. — 6. Préf. d'*Angelo*. — 7. Préf. de *Marie Tudor*.

parce qu'il répond à certaines inclinations de l'homme. „Pour satisfaire ce besoin de l'esprit qui veut toujours sentir le passé dans le présent et le présent dans le passé, il faut mêler à l'élément éternel, un élément historique; peindre non seulement l'homme et la femme, mais tout un siècle, tout un climat, toute une civilisation, tout un peuple; dresser d'après les données de l'histoire, une aventure tellement simple et vraie, si bien vivante, si bien palpitante, si bien réelle qu'aux yeux de la foule elle puisse cacher l'idée elle-même comme la chair cache l'os (1)".

Ici se pose l'importante question de savoir si l'auteur dramatique est tenu de représenter fidèlement l'histoire ou s'il peut la modifier au gré de sa fantaisie. Mme de Staël pense qu'„altérer essentiellement les faits en les transportant sur la scène, c'est toujours produire une impression désagréable, parce que l'auteur substitue la fiction à la vérité". Au reste, elle admet l'histoire au théâtre, mais à la condition que l'auteur dramatique réunisse „le talent de peindre le vrai et celui de le rendre poétique (2)". Manzoni déclare que „le vrai dramatique ne peut mieux se rencontrer que dans ce que les hommes ont réellement fait (3)". Il veut que non seulement l'auteur dramatique puise toute la matière de ses drames dans les faits historiques, mais il lui conteste le droit de modifier l'histoire dans ses événements même les moins importants et les moins connus.

Loin de partager cette opinion, qui n'est autre chose qu'une confusion du rôle du poète dramatique et de celui de l'historien, Victor Hugo déclare que si le drame touche à l'histoire, il doit se garder d'être historique. Il peindra l'histoire des peuples non comme telle, mais comme vie. C'est à l'historien qu'appartient la tâche de reproduire l'exacte série des faits généraux, l'ordre des dates, les mouvements des grandes masses, les batailles, les conquêtes, les démembrements d'empires, en un mot tout ce qui constitue l'extérieur de l'histoire. Tout au contraire, le drame en prend l'intérieur; il s'empare des menus faits que l'histoire oublie ou dédaigne, il scrute le dessous des événements, il étudie les détails des costumes, des mœurs, des physionomies, enfin la vie dans toutes ses manifestations. Ce n'est donc pas l'histoire pure qu'il faut rechercher dans le drame; il donne des légendes, non des fastes; il est chronique, non chronologique (4).

Mais l'idée la plus neuve et la plus originale de Victor Hugo est celle qui oblige l'auteur dramatique à ressusciter et à compléter l'histoire dans le drame. Le poète „interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les annalistes ont tronqué,

---

1. Préf. d'*Angelo*. — 2. *De l'Allemagne*, II, XVII. — 3. Waille, p. 70. — 4. Notes de *Cromwell*, VIII.

harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la Providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois (1)".

Mais, si Victor Hugo laisse toute latitude à l'auteur de disposer des dessous de l'histoire, il lui interdit le faux et le fantastique. Il combat la théorie émise par Gœthe dans son ouvrage sur l'art et l'antiquité (2), et selon laquelle il n'y a point de personnages historiques dans le domaine de la poésie dramatique, le poète ne faisant qu'emprunter des noms pour les appliquer aux êtres de sa création. Il lui paraît avec raison que certains noms, comme ceux de Mahomet, de Napoléon, de Cromwell évoquent des figures historiques si précises et si caractéristiques qu'il ne serait pas possible de les donner à un personnage de pure fantaisie sans encourir le ridicule (3). Les besoins de la scène peuvent exiger que les événements historiques soient arrangés selon les règles de l'art et par conséquent les forcer souvent à être faux. Il n'en est pas de même des hommes historiques, qui peuvent toujours être vrais. Il faut donc écrire le drame „non suivant, mais selon l'histoire (4)".

L'étude attentive et scrupuleuse des petits détails de l'histoire, de la vie domestique communiquera au drame le *caractéristique,* c'est-à-dire lui fournira les „moyens d'accroître la réalité de l'ensemble, et de faire pénétrer dans les coins les plus obscurs de l'œuvre cette vie générale et puissante au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais et les catastrophes, par conséquent, plus poignantes (5)". Il ne faut pas confondre le caractéristique du drame avec ce qu'on a appelé la couleur locale, procédé qui consiste à „ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel". La vraie couleur locale ne doit pas être „à la surface du drame, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre". „Le drame doit être radicalement imprégné de la couleur des temps", qui lui donne le cachet parfait de l'époque, du siècle, du milieu. L'étude de l'histoire et des chroniques, lorsqu'elle est soutenue par une ardente inspiration, est, selon Victor Hugo, le moyen de garantir le drame du *commun,* vice qui le tuerait comme il a tué la tragédie (6).

Ainsi, sans assujettir l'auteur dramatique à la reproduction exacte des faits historiques, comme le veut Manzoni, ou ne lui rien prescrire de positif, comme le fait Mme de Staël, Victor Hugo a su indiquer le vrai rôle que doit jouer l'histoire dans le drame et montrer les beautés qu'elle est susceptible d'y apporter.

---

1. Préf. de *Cromwell.* — 2. *Ueber Kunst und Alterthum.* — 3. Notes de *Cromwell,* XI. — 4. *Post-scriptum,* tas de pierres, III. — 5. Notes de *Ruy Blas*, édit. de 1838. — 6. Préf. de *Cromwell.*

VII.

La *loi du drame,* selon Victor Hugo, se déduit de la double nécessité de satisfaire le public dans ses goûts et de lui donner un enseignement. Notre poète exige que le drame remplisse tout d'abord les conditions de l'art. Il insiste de façon particulière pour que le premier objet du drame soit de plaire et que la leçon découle en quelque sorte de l'agrément procuré au spectateur. Il part de ce principe fort juste que le public recherche avant tout au théâtre son plaisir. Mais d'après la distinction qu'il établit entre les spectateurs, il pense que les uns demandent à être émus, les autres à être moralisés ou simplement amusés (1). De là résulte tout naturellement que le drame doit, en plus du but esthétique, avoir un but moralisateur.

Toutefois, l'attrait qu'il tâche d'exercer sur le public ne doit provenir ni des passions politiques, ni des haines de partis, ni d'inimitiés personnelles. „Le drame, œuvre d'avenir et de durée, ne peut que tout perdre à se faire le prédicateur immédiat des trois ou quatre vérités d'occasion que la polémique des partis met à la mode tous les cinq ans". S'il prend fait et cause pour une faction dans les querelles politiques, il dégénère en un pamphlet. Il est vrai que l'œuvre peut jouir à un moment donné d'une grande popularité parce qu'elle répond à certains besoins de curiosité et de passion de la foule. Mais les événements passés, les querelles apaisées, l'œuvre est morte. Tel a été le sort du drame-pamphlet philosophique du XVIIIe siècle, de la tragédie politique de la Restauration, auxquels beaucoup d'esprit, de talent et de génie ont été consacrés en pure perte pour la postérité. Ces œuvres ont beaucoup plu dans leur temps ; elles ont été très applaudies des contemporains ; aujourd'hui elles sont fort oubliées (2). Ainsi, le vrai charme, celui qui brave les siècles et les coteries, ne sera obtenu que si le drame est conçu selon les conditions de l'art (3).

En d'autres termes, pour que le drame soit complet, il faut qu'il ait non seulement la volonté de plaire, mais aussi la volonté d'enseigner. Tout drame doit renfermer „une idée sévère", au développement de laquelle viendront concourir les idées accessoires (4). Son influence sur la foule sera toujours „en raison directe de sa propre élévation et de sa propre dignité : plus le drame sera placé haut, plus il sera vu de loin (5)". Expression la plus vivante de l'art dramatique moderne, il doit chercher, dans ses créations les plus hardies comme

---

1. Préf. de *Ruy Blas.* — 2. *Littérature et philosophie mêlées,* but de cette publication. — 3. Préf. d'*Angelo.* — 4. Préf. de *Ruy Blas.* — 5. *Littérature et philosophie mêlées,* but de cette publication.

dans ses plus délicates peintures du cœur, à donner „à la foule une philosophie, aux idées une formule, à la poésie des muscles, du sang et de la vie, à ceux qui pensent une explication désintéressée, aux âmes altérées un breuvage, aux plaies secrètes un baume, à chacun un conseil, à tous une loi (1).

L'auteur n'oubliera pas que la foule a besoin d'idéal et de grandiose ; il aura toujours présent à l'esprit la pensée du temps où il vit et la responsabilité qu'il encourt. Il se gardera, dans ses peintures de la société contemporaine de courtiser les opinions de qui que ce soit ou de rechercher les applaudissements des coteries, car il y a quelque chose de plus grand que le peuple, c'est l'humanité (2). Plus le poète dramatique sera désintéressé, profond, général et universel, plus il agira puissamment sur son siècle et sur ses contemporains, et mieux il accomplira sa mission auprès de la postérité. Plus son point de vue va s'élargissant, plus il met d'enseignement dans son œuvre, et plus il est grand et vraiment utile à l'humanité. Molière est plus grand que Voltaire, et Shakespeare est supérieur à Molière. C'est que Voltaire parle à un parti, Molière parle à la société, et Shakespeare parle à l'homme (3).

Si l'on veut résumer la pensée de Victor Hugo, on devra constater que le drame a une mission nationale, une mission sociale sociale et une mission humaine (4). En effet, transporter sur la scène les grands épisodes de l'histoire, faire revivre les caractères et peindre les passions des ancêtres, intéresser le peuple à la vie d'autrefois en la ressuscitant, former le goût de la foule, éveiller en elle le sentiment de la confraternité et l'amour de la patrie, c'est la mission nationale (5). „Donner aux grands le respect des petits et aux petits le respect des grands, enseigner qu'il y a un peu de mal dans les meilleurs et presque toujours un peu de bien dans les pires, et, par là inspirer aux mauvais l'espérance et l'indulgence aux bons ; tout ramener, dans les événements de la vie possible à ces grandes lignes fatales ou providentielles dans lesquelles se meut la liberté humaine ; profiter de l'attention des masses pour leur enseigner à leur insu, à travers le plaisir qui leur est donné, les sept ou huit grandes vérités sociales, morales ou philosophiques, sans lesquelles elles n'auraient pas l'intelligence de leur temps", c'est la mission sociale. Ramener les hommes aux passions naturelles, „faire pleurer les femmes sur une femme, les mères sur une mère" ; „montrer le beau moral sous la difformité physique", la difformité morale sous la beauté physique, faire palpiter tous les sentiments qui rattachent l'homme à Dieu, à la société et à la nature, c'est la mission humaine (6).

1. Préf. de *Ruy Blas*. — 2. Préf. de *Marie Tudor* et de *Ruy Blas*. — 3. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 4. Préf. de *Lucrèce Borgia*. — 5. Préf. de *Cromwell, passim*. — 6. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication ; *passim*.

S'il faut tenir compte à Victor Hugo des précautions qu'il prend en vue de sauvegarder la question de l'art dans le drame, l'insistance avec laquelle il affirme l'obligation pour l'auteur dramatique de viser à la moralisation et à la civilisation atténue bien vite l'effet de ce premier soin.

En prescrivant au drame notamment une triple mission, il paraît préconiser la pièce à thèse ; il court en tout cas le danger de perdre de vue le côté artistique. En demandant que le drame ait une portée philosophique, ne tombe-t-il pas précisément dans la faute qu'il reproche à la tragédie philosophique de Voltaire ? En exigeant du drame qu'il ait un but national, ne côtoie-t-il pas l'écueil de la politique, tout comme la tragédie de la Restauration ? Quoi qu'il en soit, il semble bien, dans cette question du drame enseigneur et moralisateur, que le précepte de Victor Hugo ait prévalu dans la pratique. Bien que Mme de Staël ne veuille pas que le drame ait „pour objet de développer une idée générale (1)", que Francisque Sarcey s'oppose à toute mission d'enseignement, que Petit de Julleville déclare que „le véritable drame est tout à fait désintéressé (2)", nos plus éminents dramaturges du XIXe siècle ont une tendance très marquée à la moralisation. Emile Augier a une inclination particulière pour les thèses sociales et même les questions politiques. Dumas, fortement pénétré de l'idée de Victor Hugo que le poète dramatique a charge d'âmes, met le drame au service d'une idée dont il veut démontrer et prouver la justesse. Sardou aime à semer les vérités, à fustiger les mauvaises mœurs, à prêcher le culte de l'honneur.

VIII.

Victor Hugo veut que le drame moderne ait non seulement la grandeur et la sévérité dans l'intention, mais aussi dans l'exécution. Quelle *forme de style* faudra-t-il adopter pour le drame ?

Les précurseurs du romantisme, choqués de la roideur, de l'apparat et du ton faux de la tragédie classique, en avaient attribué la cause au vers alexandrin et conclut à sa suppression et à l'adoption de la prose. Mme de Staël avait eu d'abord une idée juste lorsque, parlant des drames moitié prose et moitié vers de Shakespeare, elle avait écrit en 1800 dans son livre sur la *Littérature* (3) : „Je ne conseille pas d'essayer en France des tragédies en prose, l'oreille aurait de la peine à s'y accoutumer ; mais il faut perfectionner l'art des vers simples, et tellement naturels, qu'ils ne détournent point,

1. *De l'Allemagne*, II, XVI. — 2. *Le théâtre en France*, p. 416. — 3. II, V.

même par des beautés poétiques, de l'émotion profonde qui doit absorber toute autre idée". Plus tard, imbue des idées de Schlegel, à l'exemple du romantique allemand, elle condamne le vers, sans se douter qu'elle préconise précisément la tragédie ou le drame en prose. Il lui paraît que „la pompe des alexandrins est un plus grand obstacle encore que la routine même du bon goût, à tout changement dans la forme et le fond des tragédies françaises". Elle conclut : „Il serait donc à désirer qu'on pût sortir de l'enceinte que les hémistiches et les rimes ont tracé autour de l'art (1)". La proscription du vers est l'idée fixe de Stendhal. Il veut la tragédie en prose, car „le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottises".

Abordant la question par son vrai côté, Victor Hugo déclare que si le faux règne dans le style et la conduite de l'ancienne tragédie, ce n'est pas au *vers* qu'il y a lieu de s'en prendre, mais aux versificateurs, non à la forme employée mais aux auteurs qui ont employé cette forme, non à l'outil mais à l'ouvrier. „Pour se convaincre, dit-il, du peu d'obstacles que la nature de notre poésie oppose à la libre expression de tout ce qui est vrai", il suffit d'étudier notre vers dans Corneille, dans Racine et surtout dans Molière, le plus dramatique de nos classiques. Admirable dans la tragédie et dans la comédie du XVIIe siècle, il moule étroitement l'idée de l'auteur et lui prête une figure parfaite. Au reste, „le vers est la forme optique de la pensée" ; c'est pourquoi „il convient surtout à la perspective scénique" et plus particulièrement au drame moderne. Mais il faut „un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche" ; capable de passer d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque" ; „tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai (2)".

La raideur et la monotonie de l'alexandrin classique provenant de l'invariabilité de la césure et de la suspension du sens aux hémistiches, le vers du drame multipliera et déplacera cette césure ; il acquerra ainsi une flexibilité, une élasticité qui se prêtera à toutes les formes du dialogue. Il admettra l'enjambement, à peine toléré par les classiques dans la comédie et les genres considérés comme inférieurs, et il y gagnera en expansion, en souffle et en puissance. Toutes les fois qu'elle n'est pas une grâce et une beauté, il supprimera l'inversion, qui, trop fréquente et souvent forcée, rendait lourd le vers classique, l'embrouillait quelquefois, et lui enlevait tout naturel (3).

Contrairement à l'ancien alexandrin, toujours figé dans sa noblesse, le vers dans le drame moderne doit dépouiller tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie. Sa forme „n'a rien à imposer au drame", mais au contraire doit „tout recevoir de lui pour trans-

1. *De l'Allemagne*, II, XV. — 2. Préf. de *Cromwell*. — 3. Ibid ; lettre à Wilhem Ténint.

mettre au spectateur, français, latin, texte de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie". „Inépuisable dans la vérité de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture; prenant, comme Prothée, mille formes sans changer de type et de caractère ; fuyant la tirade ; se jouant dans le dialogue ; se cachant toujours derrière la personnalité ; s'occupant avant tout d'être à sa place, et, lorsqu'il lui adviendrait d'être beau, n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir; lyrique, épique, dramatique selon le besoin; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée", ce vers-là, le vers brisé de l'école romantique, est un besoin du drame (1). Il donne à la pensée tout son relief, toute sa couleur, toute sa valeur; il lui prête une forme littéraire parfaite et indestructible.

Après cette belle défense du vers, Victor Hugo examine la possibilité de faire usage de la *prose* dans le drame. Aussi colorée et hardie qu'on la suppose, la prose ne lui paraît pas pouvoir prétendre aux qualités du vers. „Nécessairement plus timide, obligée de sevrer le drame de toute poésie lyrique et épique, réduite au dialogue et au positif", elle n'a pas les mêmes ressources. Elle a moins d'envergure, moins de souffle. En outre, comme elle est d'un accès beaucoup plus facile, il faudrait craindre que son emploi dans le drame n'engageât les écrivains médiocres à encombrer le théâtre d'une foule d'œuvres sans caractère et sans valeur artistiques. Le vers, au contraire, est un moyen des plus propres à préserver le drame de l'irruption du commun (2).

Victor Hugo ne pense pas qu'on puisse adopter le drame écrit tout à la fois en vers et en prose, comme celui de Shakespeare. Si cette manière peut avoir ses avantages dans la variété qu'amènerait l'emploi simultané de deux formes, elle offre un danger dans le disparate qui peut naître des transitions d'une forme à l'autre. D'ailleurs, „quand un tissu est homogène, il est bien plus solide". Victor Hugo trouve en somme que la question de forme est plutôt secondaire, et ne mérite pas l'importance qu'y ont attaché les écoles. La vraie question est pour lui celle du style. Sans être exclusif dans sa préférence et surtout sans partager l'erreur de Mme de Staël et de Stendhal, il admet avec raison que „le rang d'un ouvrage doit se fixer non d'après sa forme, mais d'après sa valeur intrinsèque (3)".

Ainsi, le premier, il a montré que le salut du drame n'est pas dans la suppression, mais dans l'amélioration du vers classique. A ce

1. Préf. de *Cromwell*. – 2. Ibid. — 3. Ibid.

mérite, qui n'est pas mince en regard de l'opinion des premiers romantiques, il en a joint un autre plus grand encore : c'est d'avoir admirablement réalisé ce qu'il avait formulé en principe.

IX.

Pour ce qui est de l'*action* dans le drame, Victor Hugo demande qu'elle „marche à la conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion et sans étranglements". Les péripéties doivent illuminer „à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes", soit par des *a parte* et des monologues, soit par des discours et des actions. Si Victor Hugo prescrit l'unité absolue de l'action dramatique, il ne veut pas qu'il y ait confusion avec la simplicité d'action. „L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale", à la condition qu'elles gravitent sans cesse vers l'action centrale ([1]).

A la vérité, on pourrait objecter que la multiplicité des actions secondaires ne peut que produire une diversité préjudiciable à l'unité de l'action principale. Mais Victor Hugo, ce me semble, entend surtout que la trame se compose d'une série de petites actions subalternes, qui juxtaposées forment l'action principale. De plus, il prescrit de ne pas laisser envahir l'œuvre par la fantaisie, qui joue dans le drame le même rôle que l'arabesque dans les arts décoratifs. L'arabesque pousse, croît, se multiplie, s'embranche, emplit des horizons et en ouvre d'autres. Souvent aussi, la fantaisie peut en se développant étouffer dans ses ramifications l'action principale. Le drame perd alors en force et en puissance ce qu'il a gagné en variété ([2]).

C'est avec raison que Victor Hugo déclare que „la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité", que „les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits". Il est bien vrai en effet que le lieu où s'est passée telle scène d'histoire, telle catastrophe en devient un témoin inséparable. L'auteur dramatique est tenu d'en donner la reproduction exacte, s'il ne veut tomber dans le faux et le ridicule. De même le caractère de réalité du drame exige que le temps vrai pendant lequel ont dû se passer les événements représentés sur la scène serve de base à la durée conventionnelle de l'action ([3]).

1. Préf. de *Cromwell*. — 2. *W. Shakespeare*, II, I. — 3. Préf. de *Cromwell*.

X.

C'est peut-être dominé par le souci de l'unité d'impression que Victor Hugo a proclamé le premier la nécessité de consacrer une soirée entière à la représentation d'un drame. Pour briser la monotonie des représentations de l'ancien répertoire tragique, on avait pris l'habitude d'ajouter au spectacle une comédie, dont le but était de donner quelque plaisir folâtre après le plaisir sérieux. Mais, tel que l'a conçu Victor Hugo, le drame répond à lui seul à ce besoin de diversion. Il mêle artistement ces deux espèces de plaisirs. Tantôt tragique, tantôt comique, il fait passer à chaque instant l'auditoire du sérieux au rire, des excitations bouffonnes, aux émotions déchirantes, et comme dit Boileau, du grave au doux, du plaisant au sévère. Il repose d'une impression par une autre, du tragique par le comique. Il n'y a donc pas de raison de détruire l'harmonie de l'impression générale en portant l'intérêt du public sur un sujet étranger au drame ([1]).

Veut-on tenter de résumer en préceptes généraux l'idée maîtresse que Victor Hugo se fait du drame moderne, il faudra comme lui dire que ce genre dramatique est „le plus vaste récipient de l'art", qu'il a „tous les horizons ([2])". Et en effet, Victor Hugo fait entrer dans le drame le lyrique et l'épique, la tragédie par la peinture des passions et la comédie par la peinture des caractères; enfin, il pose en principe que le drame condense le roman. Si l'on ajoute que le caractère propre du drame est l'immensité, qu'il ne connaît ni mesure, ni limite, qu'il est sans retenue, que ses règles et ses lois ne procèdent que des règles et des lois générales de la nature et de l'humanité, on ne peut se soustraire à l'impression que Victor Hugo a tracé surtout l'idéal du drame, et que, comme tout idéal, il est irréalisable.

L'immense et grandiose drame rêvé par le poète n'a, en effet, jamais vu le jour. Faut-il comme M. Souriau en attribuer la cause au fait qu'„il n'est pas encore apparu un homme joignant le génie de Molière à celui de Racine ([3])"? Hélas, oui. Mais la question est de savoir s'il en apparaîtra jamais un. On a toutes les raisons d'en douter, puisque le génial auteur de la conception a lui-même échoué à la tâche. Un nouveau Molière ou un nouveau Racine nous ravirait déjà d'admiration. Malheureusement, nous n'avons revu ni l'un ni l'autre depuis le XVIIe siècle. Il serait donc bien illusoire d'exiger dans notre époque de brume littéraire que ces deux génies fussent réunis dans la même personnalité. Je crois qu'il vaut mieux avouer sans circonlocutions que le drame conçu par Victor Hugo est un géant mort-né, auquel il n'est pas possible d'insuffler la vie. Mais en faisant

1. Préf. de *Cromwell*. — 2. *W. Shakespeare*, I, IV. — 3. P. 157.

l'autopsie de ce cadavre, combien l'on découvre d'organes dignes d'attention et d'études ! Combien toute cette musculature puissante, combien toute cette complexion nerveuse si sensible peut devenir une source féconde d'observations pour le chirurgien qu'est tout artiste !

CHAPITRE IX

LA TRAGÉDIE

I.

Ni Chateaubriand, ni Mme de Staël n'avaient songé à critiquer la tragédie en tant que genre dramatique. Tous deux, au contraire, persuadés que cette vieille forme du théâtre français était suspectible de perfectionnements, avaient cherché à la renouveler, à lui rendre quelque vigueur. L'auteur du *Génie du christianisme* avait donné la règle suivante : „Il faut autant que possible fonder l'intérêt de la tragédie non sur une *chose,* mais sur un *sentiment,* et que le personnage doit être éloigné du spectateur par son rang, mais près de lui par son malheur. Car ce qu'il faut au peuple, ce n'est point les représentations de sa propre indigence ; il veut des grands sous la pourpre, des rois (1)". Si l'idée de mettre en scène des sentiments communs avec ceux de la foule était sans doute neuve, en revanche la pensée de ne présenter au public que les grands de ce monde était toujours de l'ancienne conception classique.

Mme de Staël reconnaissait que „nos plus belles tragédies en France n'intéressent pas le peuple ; sous prétexte d'un goût trop pur et d'un sentiment trop délicat pour supporter de certaines émotions, on divise l'art en deux ; les mauvaises pièces contiennent des situations touchantes mal exprimées, et les belles pièces peignent admirablement des situations souvent froides, à force d'être dignes : nous possédons peu de tragédies qui puissent ébranler à la fois l'imagination des hommes de tous rangs (2)". Elle sentait bien que la tragédie n'était plus en harmonie avec les sentiments de la société moderne, mais elle se méprenait sur la cause de ce désaccord. Elle se préoccupait de la beauté de la forme et de la source inspiratrice, alors que c'était la conception dramatique tout entière qu'il fallait asseoir sur de nouvelles bases. „On ne saurait trop le répéter, disait-elle, il faut, pour la tragédie, des sujets

---

1. *Génie*, II, II, VIII. — 2. *De l'Allemagne*, I, XV.

historiques ou des traditions religieuses qui réveillent de grands souvenirs dans l'âme des spectateurs [1]".

Dans sa prime jeunesse, Victor Hugo, comme Chateaubriand, distingue deux sortes de tragédies : „l'une qui est faite avec des sentiments, l'autre qui est faite avec des événements". Mais il n'a de préférence pour aucune. „La première, dit-il, considère les hommes sous le point de vue des rapports établis entre eux par la nature ; la seconde, sous le point de vue des rapports établis entre eux par la société". Il lui paraît que dans l'une „l'intérêt naît du développement d'une des grandes affections auxquelles l'homme est soumis par cela même qu'il est homme", et que dans l'autre „il s'agit toujours d'une volonté politique appliquée à la défense ou au renversement des institutions établies". Comme types, il cite d'une part *Mahomet,* alors que l'on s'attendrait plutôt à *Phèdre,* et d'autre part le *Cid* [2].

Sous l'influence de Mme de Staël, il se prend à rechercher la différence qui existe entre la tragédie française et la tragédie allemande. Il croit que „la tragédie allemande n'est autre chose que la tragédie des Grecs" modifiée par les moyens scéniques modernes. Il émet une idée assez contradictoire avec la précédente, savoir que „les auteurs allemands voulurent créer tout d'abord, tandis que les Français se contentèrent de corriger les anciens". Il conclut que la plupart des chefs-d'œuvre français doivent leur caractère de supériorité au fait d'avoir été perfectionnés à diverses époques. On voit par cette dernière pensée combien nous sommes éloignés du Victor Hugo qui dénoncera bientôt l'imitation comme „le fléau de l'art [2]".

II.

C'est déjà un tout autre esprit celui qui, quelques années plus tard, pense que la tragédie ne doit pas être la copie servile de l'histoire, mais la peinture fidèle de la nature et des caractères, et qui s'écrie : „Voulez-vous que l'on dise de l'histoire ce qu'on a dit de la Poétique d'Aristote : elle fait faire de bien mauvaises tragédies [3]" ? Il reconnaît déjà que le genre tragique ne s'inspire ni de la nature, ni de l'humanité, et que la règle des unités est un obstacle à l'expression de la vérité morale.

Mais le romantique de 1827 va mettre en relief les défauts de la tragédie et montrer notamment quel jour faux répand dans l'œuvre l'application étroite des unités de lieu et de temps, quel tort a fait au théâtre l'absence de toute liberté dans les procédés dramatiques et l'invasion d'une poésie contraire au naturel et à la vérité.

---

1. *De l'Allemagne,* II, XXV. — 2. *Littérature et philosophie mêlées,* Journal d'un jeun Jacobite de 1819 : Théâtre, VII et VIII. — 3. Ibid., idées au hasard, VI.

L'*unité de lieu* ne saurait être que contraire à la vraisemblance. Forcé de transporter l'action dans un endroit où tous les personnages peuvent se rencontrer, l'auteur tragique est obligé de choisir une place publique, carrefour, vestibule ou péristyle. Le spectateur voit défiler tour à tour des conspirateurs qui déclament contre des tyrans, des tyrans qui déclament contre des conspirateurs, sans qu'il sache souvent quels motifs amènent là ces personnes. Il en résulte que l'action se noue mal ou avec effort, car tout ce qui est trop caractéristique, trop intime pour se passer dans le carrefour doit avoir lieu dans la coulisse. Aussi, on ne voit sur le théâtre que „les coudes de l'action; ses mains sont ailleurs". Au lieu de scènes, on a des récits; au lieu de tableaux, des descriptions. Des confidents graves s'en viennent raconter ce qui se passe au dehors, de telle sorte que le spectateur est pris du désir d'y aller voir, car c'est en réalité là que se déroulent les événements qui l'intéressent (1).

Si l'on objecte que la règle est empruntée des Grecs, Victor Hugo répond avec raison que le caractère du théâtre grec, essentiellement national et religieux, est tout différent du nôtre, dont le but est avant tout le plaisir et l'enseignement moral du spectateur. En outre „la prodigieuse étendue de la scène antique permettait d'embrasser une localité tout entière, de sorte que le poète pouvait, selon les besoins de l'action, la transporter à son gré d'un point du théâtre à un autre, ce qui équivaut bien à peu près aux changements de décorations (2)".

Quant à l'*unité de temps,* qui encadre de force l'action dans l'espace de vingt-quatre heures, elle ne peut que dénaturer la sensation réelle des événements. „Croiser, dit Victor Hugo, l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la providence déroule à si grandes masses dans la réalité! c'est multiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux, tout cela mourra dans l'opération; et c'est ainsi que les mutilateurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordinaire: ce qui était vivant dans la chronique est mort dans la tragédie (3)".

Ces règles sont si contraires à la réalité et à la vraisemblance qu'elles ont nécessairement pour effet de comprimer le génie, d'atténuer l'originalité, de décourager l'inspiration du poète. Aussi plusieurs de nos grands classiques ne les ont subies qu'avec répugnance. Corneille, à la vérité, résiste un instant à Scudéri; mais à la fin, sous le coup des violentes critiques dont il est l'objet, il se prend à douter de son propre talent. L'auteur du *Cid* abandonne la source espagnole, qui pouvait fournir encore des trésors à son inspiration, et „forcé de mentir à lui-même", il se jette dans l'antiquité romaine. Il donne encore, il

1. Préf. de *Cromwell.* — 2. Ibid. — 3. Ibid.

est vrai, des chefs-d'œuvre; mais le premier élan de génie n'en est pas moins rompu à jamais. Racine a aussi senti la tyrannie des règles; toutefois il a accepté le joug sans résistance. Néanmoins, on est en droit de se demander ce que ces hommes de talent auraient fait si on les eût laissés libres. Que de changements apportés dans la disposition des pièces, que de scènes admirables et que de chefs-d'œuvre auraient vu le jour! Le dommage causé aux lettres par les prétendues règles d'art est inappréciable, car si de grands poètes ont réussi à faire jaillir leur génie à travers toutes ces gênes, combien de talents en revanche n'ont pu se déployer (1)!

III.

Selon Victor Hugo, c'est l'irruption de la *poésie descriptive* qui a porté le coup de mort à la tragédie.

La prétendue école d'élégance et de bon goût qui a mis à la mode le genre descriptif, en voulant donner à la tragédie un ton noble et digne, lui a en réalité inoculé le virus du *commun* ou, comme dit Mme de Staël, de la *vulgarité*. La tragédie est pour cette école, non une source d'émotions de toute nature, mais „un cadre commode à la solution d'une foule de petits problèmes descriptifs qu'elle se propose chemin faisant". Loin de repousser les trivialités et les bassesses de la vie, elle les recherche au contraire avidement, mais pour les anoblir. Périphrases, ampoules, enflures, fleurs de rhétorique, lieux communs, images d'emprunt lui paraissent les moyens les plus propres à y parvenir. L'imagination, l'invention sont bannies, car elles peuvent s'éloigner de la ligne convenue. Une scène vulgaire ne peut être acceptée que si elle est devenue élégante. Les gros mots, les jurons sont agréablement édulcorés dans des périphrases caressantes. Le mot propre, trop rustre, lui fait horreur. Elle rougit des *chiens* de Racine, et ne pardonne pas à Corneille son *Chimène, qui l'eût cru? Rodrigue, qui l'eût dit?* „L'histoire à ses yeux est de mauvais ton et de mauvais goût". Elle ne s'inquiète pas de l'époque où se passe l'action, ni des mœurs, ni des caractères des personnages; c'est l'affaire du costumier et du machiniste. En somme, c'est le parti-pris de n'admettre que le noble, le digne, l'élégant; c'est la substitution au naturel d'un ton de convention, emphatique et artificiel. Rien n'est si commun que ce faux apparat, que ces procédés invariables, qui ayant servi à tout le monde, font

1. Préf. de *Cromwell*.

7

en quelque sorte partie du domaine public [1]. Aussi l'école descriptive n'a-t-elle produit qu'une „tragédie de boutique et de salon, pédestre, laide, maniérée, épileptique, sentimentale et pleureuse [2]".

Victor Hugo n'accepte pas davantage la tragédie dite philosophique du XVIII[e] siècle et la tragédie politique de la Restauration. En effet, le but de la tragédie étant la peinture de la passion ou la représentation d'événements, ne peut se concilier avec le point de vue didactique ou métaphysique. Dès lors que reste-t-il à représenter à la tragédie philosophique si elle s'abstient de toucher aux sentiments du cœur, d'où jaillissent les passions, et à la société, d'où viennent les événements ? L'action languira, faute d'éléments capables d'exciter l'intérêt ; le dialogue, ayant pour objet, non de dessiner des caractères, mais de faire du raisonnement, se trouvera obstrué par la tirade ; la pensée, ne recherchant que des vérités générales, se traduira en maximes. Vouloir mettre sur la scène un sujet qui par son essence ne peut prêter à l'action dramatique et en conséquence n'excite pas l'intérêt immédiat du spectateur, c'est manquer le but du théâtre [3].

Faite pour battre en brêche une société, la tragédie philosophique ne pouvait être qu'une œuvre de dérision et de colère, tout au plus un poème bizarre, un genre bâtard. Comme elle, la tragédie politique a méconnu les caractères du tragique ; elle a eu les mêmes défauts et par suite la même destinée [4].

On voit avec quelle sagacité Victor Hugo découvrait les abus qui minaient le théâtre classique. Mais en condamnant les règles de la tragédie, il faisait plus qu'exprimer un simple blâme : il frappait le genre même. Les conventions classiques étaient l'essence, la raison d'être de la vieille tragédie ; dès qu'on les supprimait, on détruisait le caractère particulier du genre. Aussi, après l'attaque dirigée contre le vieux faux goût, contre la fausse noblesse et la fausse élégance, contre la conception scénique inconciliable avec la vérité, contre les règles pseudo-aristotéliques, il ne pouvait rien rester debout, et il n'est en effet rien resté. La tragédie est morte, et son retour au théâtre est devenu impossible. Toutes les tentatives en vue de la ressusciter échoueraient. On l'a du reste bien vu par le succès éphémère de la réaction ponsardienne, qui, malgré les circonstances favorables, n'a pas réussi à remettre à flot cette vieille frégate, dématée, crevassée, échouée depuis sa collision avec le drame romantique.

1. Préf. de *Cromwell*. 2. *Littérature et philosophie mêlées*, but de cette publication. — 3. Préf. de *Cromwell*. — 4. Ibid.

CHAPITRE X

LA COMÉDIE

I.

Le type du grotesque introduit dans les arts par l'esprit chrétien, est, selon Victor Hugo, le „germe de la comédie ([1])". Toutefois, il ne faudrait pas conclure, ce me semble, que la comédie est l'épanouissement du grotesque tel que j'ai cherché à le définir (p. 21), à savoir que cet élément de l'art moderne est l'interprétation de la laideur naturelle. Ce serait prêter à la comédie un caractère faux, car on lui attribuerait comme source unique tout ce qui est opposé au beau.

Au fond, Victor Hugo distingue deux sortes de grotesques ou plutôt deux effets du grotesque dans l'art : „d'une part, dit-il, le grotesque crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon ([2])". Or, le difforme et l'horrible ne peuvent être considérés comme des éléments de la comédie, car ils inspirent la pitié et l'effroi, alors que le genre comique doit exciter le rire. Il ne faut donc admettre le grotesque dans la comédie que sous son aspect comique et bouffon.

Le comique, c'est l'art qui rit. Mais comment l'art est-il pris d'hilarité ? Victor Hugo n'est pas très clair sur ce point. „L'inconnu qui est dans l'homme, dit-il, et l'inconnu qui est dans les choses se confrontent ; et il se trouve qu'en se rencontrant, ces deux augures, la Nature et le Destin, ne gardent pas leur sérieux ([3])". Notre théoricien semble croire que le mot pour rire a sa source dans l'inconnu et qu'il est un secret du génie : „le mot pour rire, affirme-t-il, sort de l'abîme ([4])". Il est plus facile à supposer que l'hiralité naît du contraste subit d'une chose sérieuse et d'une chose vulgaire, de l'apparition d'un bouffon au milieu de figures sévères. Si l'ironie vient encore compliquer la situation et compléter la pensée de l'auteur, l'art est en quelque sorte pris d'un accès de gaîté, et il en sort „une philosophie déridée, moins sidérale, plus terrestre, tout aussi mystérieuse que la philosophie triste ([5])". Victor Hugo, on le voit, revient à son idée de l'art utile ; il pense que la comédie, surtout quand elle est mêlée au drame, „doit contenir une leçon et avoir sa philosophie ([6])".

1. *W. Shakespeare*, I, IV. — 2. Préf. de *Cromwell*. — 3. W. Shakespeare, I, IV. — 4. Ibid. — 5. Ibid. — 6. Préf. des *Burgraves*.



II.

En affirmant que le grotesque est un type essentiellement moderne, Victor Hugo a-t-il nié, comme on le lui a reproché, que cet élément fût tout à fait étranger à l'antiquité, et par conséquent a-t-il méconnu le caractère de la comédie des anciens ? Je me permets d'en douter. Il déclare en propres termes : „Ce n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des anciens. La chose serait d'ailleurs impossible". Il constate qu'„il y a trop de nature et d'originalité dans la tragédie grecque, pour qu'il n'y ait pas quelquefois de la comédie". Il accorde que le grotesque revêt dans l'antiquité le plus souvent un aspect terrible, et quelquefois aussi une figure bouffonne et comique. Polyphème est un grotesque terrible ; Silène, un grotesque bouffon. Mais cette partie de l'art lui paraît „encore dans l'enfance : „le grotesque antique, dit-il, est timide, et cherche toujours à se cacher ; il se dissimule le plus qu'il peut". Il le voit absorbé par le grand ensemble épique de l'antiquité. L'épopée répugne de par sa nature au développement du grotesque et par conséquent étouffe la comédie. „Aussi la comédie passe-t-elle presque inaperçue dans le grand ensemble de l'antiquité (1)".

C'est contre cette conclusion que s'est élevée la critique (2). A l'affirmation de Victor Hugo, M. Biré oppose Plaute et Aristophane. Or, la prétendue comédie de Plaute n'est qu'une farce grossière et destinée à divertir le bas peuple romain (3). Celle d'Aristophane ne se compose que de morceaux de circonstances d'invention commune et d'expression triviale, ayant pour but de tourner en ridicule un personnage politique (4). Il ne peut donc y avoir qu'une vague similitude entre ces genres et notre comédie de caractère. On commet, je crois, une faute en les confondant, car on applique le même nom de comédie à des productions tout à fait différentes. Ce qui rendait d'ailleurs impossible aux anciens la conception de la comédie de caractère, c'est qu'ils étaient loin de posséder la profondeur philosophique nécessaire à la connaissance du cœur humain. Ils durent se confiner dans l'allusion politique et la farce.

Mais il y a un autre point de la question qui me paraît plus important. A y regarder de près, ce que Victor Hugo veut contester, ce n'est pas tant l'existence du grotesque dans l'art antique que son mélange régulier avec le sublime, car il cherche à montrer avant tout que la combinaison de ces deux éléments est le caractère

1. Préf. de *Cromwell*. — 2. Brunetière, *Victor Hugo*, t. II, p. 33 ; Biré, *Victor Hugo avant 1830*, p. 430. — 3. Brockhaus. — 4. Mme de Staël, *De la Littérature*, II.

propre du drame moderne. Au fond, il lui est donc indifférent qu'ils existent séparément chez les anciens. L'idée de Victor Hugo se trouve corroborée de façon assez inattendue par M. Faguet. Dans une étude consacrée au drame grec, l'éminent critique arrive à cette conclusion que „ce mélange, les Grecs l'ont connu, fort peu à vrai dire et à titre d'exception (1)". Cette exception, Victor Hugo en tient parfaitement compte, puisqu'il dit qu'il y avait „trop de nature et d'originalité dans la tragédie grecque pour qu'il n'y ait pas quelquefois de la comédie". Mais il se refuse à admettre le mélange du comique et du tragique comme loi ordinaire dans l'art ancien. Cette conclusion, on le voit, concorde en tous points avec celle de M. Faguet.

III.

Victor Hugo considère la comédie comme supérieure à la tragédie. En effet, le grotesque a rapproché l'art de la nature et de l'humanité ; la comédie est donc bien plus près de la nature que la tragédie. D'ailleurs comment concevoir „un événement, si terrible et si borné qu'il soit, où non seulement les principaux acteurs n'aient jamais un sourire sur les lèvres, fût-ce de sarcasme ou d'ironie, mais encore où il n'y aura, depuis le *prince* jusqu'au *confident,* aucun être humain qui ait un accès de rire et de nature humaine ?" On conçoit plus aisément, „une action dont les personnages, sans cesser d'être naturels, pourront constamment rire ou exciter le rire". C'est pourquoi Molière est plus vrai que les tragiques. „Tout emprisonné qu'il est par les préjugés de son temps en deçà du pathétique et du terrible, il n'en mêle pas moins à ses grotesques des scènes d'une grande sublimité, qui complètent l'humanité dans ses drames". Il est surtout plus vrai, parce qu'il exploite le principe dramatique qui caractérise l'art moderne, tandis que les tragiques „épuisent leur force et leur génie à rentrer dans cet ancien cercle épique qui est fermé, moule vieux et usé, dont la vérité propre à nos temps ne saurait d'ailleurs sortir, parce qu'il n'a pas la forme de la société moderne (2)".

IV.

Malgré l'admiration que Victor Hugo a toujours éprouvé pour Molière (ce qui n'est pas le cas pour Racine), la comédie en tant que genre particulier l'a assez peu intéressé. Ce semblant d'indifférence s'explique par le fait qu'il la voyait absorbée par le drame, où elle

1. *Drame ancien, drame moderne,* p. 136. — 2. Notes de Cromwell, XX.

n'était plus qu'un élément créant un contraste avec la tragédie et ayant pour rôle de peindre les caractères. A la vérité, on pourrait reprocher à notre poète d'avoir ignoré la comédie de genre, le haut comique du bas comique. Mais l'accusation ne serait guère fondée, car le point de vue de Victor Hugo, dans cette question, est trop spécial pour en tirer une conclusion générale.

CHAPITRE XI

LE ROMAN

I.

Selon Mme de Staël, „le roman fait, pour ainsi dire, la transition entre la vie réelle et imaginaire". Tout en affirmant que „l'intérêt des situations doit être toujours le premier mobile" du roman, l'auteur de l'*Allemagne* déclare que „les romans, même les plus purs, font du mal", parce qu'ils ont trop appris à la foule „ce qu'il y a de plus secret dans les sentiments (1)".

Victor Hugo attache à cette forme littéraire une bien autre importance et comme genre et comme portée morale. Il rejette d'abord deux anciennes formes qui lui paraissent toutes deux vicieuses, le roman narratif et le roman épistolaire. Il découvre leurs défauts avec beaucoup de sagacité. Dans le roman narratif, divisé arbitrairement en chapitres, les personnages sont éclipsés par la personnalité de l'auteur. Comme le narrateur ne saurait donner place au dialogue naturel, à l'action véritable, il doit leur substituer „un certain mouvement monotone du style, qui est comme un moule où les événements les plus divers prennent la même forme. L'intérêt est par suite très faible, et il se trouve encore diminué par „l'absurde usage de faire précéder chaque chapitre d'un sommaire qui est comme le récit du récit".

Dans le roman écrit sous forme de lettres, la même monotonie provient d'une autre cause. A la vérité, l'auteur s'éclipse pour ne laisser voir que ses personnages ; mais ceux-ci, arrivant chacun à leur tour avec une épître, ressemblent à des sourds-muets qui s'écrivent ce qu'ils ont à se dire. L'explosion fougueuse des passions est forcément gênée par la forme même de la lettre ; les formules de politesse et les civilités ne peuvent que nuire à l'intérêt et à la marche de l'action. En somme, ces deux sortes de romans, pour être contraires, n'en sont pas moins aussi mauvaises l'une que l'autre (2).

1. *De l'Allemagne*, II, XXVIII. — 2. *Littérature et philosophie mêlées ;* sur Walter Scott.

Dans cette question de genres, Mme de Staël a une autre opinion que Victor Hugo ; elle donne la préférence au roman épistolaire, qu'elle semble même considérer comme une forme supérieure. Elle dit que „les romans par lettres supposent toujours plus de sentiments que de faits". Mais si elle trouve que „cette manière de concevoir les romans n'est pas aussi poétique, sans doute, que celle qui consiste tout entière dans les récits", elle admet que „l'esprit humain est maintenant bien moins avide des événements, même les mieux combinés, que des observations sur ce qui se passe dans le cœur [1]".

II.

Quelle sera, selon Victor Hugo, la *forme du roman moderne ?* Puisque l'intention du romancier doit être „d'exprimer dans une fable intéressante une vérité utile", l'auteur est tenu de rechercher pour la développer „un mode d'exécution qui rende son roman semblable à la vie". Or, comme la vie n'est qu'un drame bizarre entremêlé de bon et de mauvais, de beau et de laid, il choisira la forme dramatique, dans laquelle „l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie", où les divisions seront marquées par les scènes à établir, „où les descriptions suppléeront aux décorations et aux costumes, où les personnages pourront se peindre eux-mêmes et représenter, par leurs chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage [2]". Ainsi, pour Victor Hugo „le roman n'est autre chose que le drame développé en dehors des proportions du théâtre, tantôt par la pensée, tantôt par le cœur [3]". Il contient, comme le drame, toutes les formes de l'art : le lyrique, l'épique et le dramatique. Il est à la fois pittoresque et poétique, réel et idéal, vrai et grand [4].

Bien qu'il ne soit que le drame sous une forme amplifiée, dans laquelle „la peinture du passé descend jusqu'aux détails de la science" et la peinture de la vie „jusqu'aux finesses de l'analyse [5]", le roman ne s'adapte que malaisément à la scène. Il est en effet plus difficile de concentrer des détails et des menus faits pour les ramener à leur trait saillant que de développer les événements et d'analyser les caractères et les passions. Il se peut que des translateurs habiles arrivent au succès ; mais au fond leur œuvre n'est jamais qu'une imitation. En tout cas, l'adaptation du roman à la scène ne saurait faire progresser l'art dramatique [6].

---

1. *De l'Allemagne*, II, XXVIII. — 2. *Littérature et philosophie mêlées :* sur Walter Scott. — 3. Préf. des *Rayons et des Ombres*. — 4. *W. Shakespeare*, I, IV. — 5. Préf. des *Rayons et des Ombres*. — 6. Notes de *Cromwell*, X.

L'observation de Victor Hugo se trouve encore renforcée par une autre raison : c'est la difficulté qu'éprouve le translateur à concevoir le même sujet de la même façon que l'auteur. Il ne faut pas oublier que dans toute œuvre de la pensée il entre trois ingrédients : „ce que l'auteur a senti, ce que l'auteur a observé, ce que l'auteur a deviné". Le roman doit donc contenir „beaucoup de choses senties, beaucoup de choses observées", et il faut que „les choses devinées dérivent logiquement et simplement et sans solution de continuité des choses observées et des choses senties (1)". De là résulte la presque impossibilité de l'adaptation parfaite du roman à la scène.

Le roman dramatique conçu par Victor Hugo est donc une forme indépendante et ayant son cachet propre. Quant au *caractère fondamental* du genre, notre poète n'admet que le roman social, à l'encontre de Manzoni, qui voit dans le roman historique la forme s'adaptant le mieux à l'état intellectuel et social du siècle (2).

Victor Hugo pense que le roman social, „cette merveilleuse nouveauté littéraire" qui est „presque une conquête des temps modernes, est en outre une des puissances du progrès social et „une des forces du génie humain (3)". Le romancier a pour tâche de dénoncer à l'humanité le triple *ananké* qui pèse sur elle sous la forme des dogmes, des lois et des choses (4). „Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus; tant que, dans certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère", le romancier est tenu d'intervenir directement auprès de la foule en vue de l'éclairer sur les imperfections des rouages sociaux et de lui montrer les réformes à apporter aux institutions (5).

Si l'on peut faire une réserve au sujet de cette conception vraiment hardie, on ne saurait reprocher à Victor Hugo d'avoir méconnu le sens général du roman social. Il a senti que la forme romanesque, mieux que toute autre peut-être, est bien faite pour propager utilement les idées morales et soutenir les thèses sociales. Si, avant lui, Georges Sand avait prêché l'émancipation de la femme, Eugène Sue l'expansion des droits de l'ouvrier, aucun n'avait étendu les revendications à la société tout entière.

1. Préf. de *Han d'Islande*. — 2. Waille. p. 57. — 3. *W. Shakespeare*, I. IV; lettre à Champfleury. — 4. Préf. des *Travailleurs de la mer*. — 5. Préf. des *Misérables*.

CHAPITRE XII

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

I.

Rien n'égale la haine et le mépris que Victor Hugo porte à la critique, surtout à la critique universitaire. Il la voit ignorante, prétentieuse, entêtée dans le maintien de règles surannées, refusant toute liberté et toute initiative à l'écrivain, déformant ou étouffant les jeunes talents qui ont le malheur de lui résister. Et certes, cette opinion n'est pas aussi exagérée qu'elle peut le paraître de prime abord.

L'ancienne école de critique ne reconnaissait à l'écrivain ni le libre choix du sujet, ni celui de l'expression. Elle prescrivait d'imiter les anciens, déclarant d'autre part que „les modèles sont inimitables". Elle avait strictement limité chaque genre : l'un exigeait de la dignité, un autre des convenances, un troisième telle latitude. Aucun écart n'était toléré. Tel sujet devait être développé d'une façon et non d'une autre. La tragédie était faite d'après un poncif inaltérable. Une situation devait appeler invariablement les mêmes développements et les mêmes épisodes, cela de par Aristote, „qui l'enseigne aux chapitres dizième et seizième de sa Poétique". La forme n'était pas plus libre. Il y avait des mots nobles et des mots roturiers, qui ne pouvaient frayer ensemble. Racine s'était vu durement reprocher ses *chiens,* et Corneille censurer beaucoup de prétendus méchants vers. Bref, cette école méconnaissait la vérité et la nature, et elle a créé un goût faux et conventionnel, qui a vicié la littérature durant trois siècles (1).

Comme elle était fondée sur des principes arbitraires, il était impossible qu'elle ne se plaçât pas dans ses jugements à un point de vue faux. Considérons Scudéri censurant Corneille. Il commence par abaisser l'orgueil de „ce trois fois grand auteur du Cid", qui, à son gré, manque de modération à l'égard de la critique. Puis il s'adresse à „l'Académie éminente", afin qu'elle „fasse savoir à toute l'Europe que le *Cid* n'est point le chef-d'œuvre du plus grand homme de France, mais oui bien la moins judicieuse pièce de M. Corneille même". Il nomme des grands maîtres étrangers, tels que le Tasse et Guarini, auprès desquels ledit Corneille n'est qu'un „apprentif". Il fait appel à Aristote, dont il cite entre autres le chapitre onzième de l'*Art poétique,*

1. Préf. de *Cromwell.*

„dans lequel on voit la condamnation du Cid". Il invoque Platon, „au livre dizième de sa *République*", Marcellin, „au livre vingt-septième", Sophocle, Euripide, Heinsius, Scaliger, et enfin les „Canonistes et les Jurisconsultes (1)".

Comme le fait bien voir Victor Hugo, la tactique adoptée est fort simple : c'est d'abord la préférence accordée aux nouveaux ouvrages sur les anciens, afin de prouver que l'auteur descend au lieu de monter; „puis les noms de ceux qui sont morts jetés à la tête de ceux qui vivent", et enfin la mise en batterie de toute la vieille artillerie classique. De même qu'on a lapidé Corneille avec le Tasse et Guarini, de même plus tard on lapidera Racine avec Corneille, Voltaire avec Racine, „comme on lapide aujourd'hui tout ce qui s'élève avec Corneille, Racine et Voltaire". Ainsi baillonnés par la critique officielle, l'originalité et le génie ne peuvent pas plus se déployer que l'oiseau ne peut voler sous le récipient pneumatique (2). Le résultat le plus clair de cette censure étroite et dogmatique est de rejeter de la littérature tout ce qui précisément en ferait la grandeur.

L'école classique du XIXe siècle s'est perdue dans les mêmes aberrations que l'ancienne école scolastique. Elle semblait admettre que „le style exclut la pensée", que „l'image tue l'idée", que „le beau est stérile". Selon elle, tous les grands génies, comme Homère, Dante, Shakespeare, qui ne parlent que par images, seraient vides de sens. Leurs chefs-d'œuvre ne seraient que de la forme; de pensées, ils n'en contiendraient point (3). Après s'en être pris à la „forme", cette école a déclaré la guerre à la grandeur, à la fécondité, à la puissance, et accepté pour mot d'ordre la sobriété. Elle voulait une littérature parfaitement réservée, pleine de décence et de modestie. Elle craignait que les excès de lyrisme ne gâtassent les règles, que les éclairs de génie ne rentrassent pas dans les genres. Elle refoulait les passions, les sentiments du cœur; elle répudiait les images, les figures, les antithèses, les métaphores. Critique officielle, elle avait un art officiel, d'où la nature et la liberté étaient proscrites (4). Tout comme sa devancière a critiqué Corneille, elle a donné des férules à Chateaubriand. Mais un art faux ne pouvant durer, elle devait tomber sous les coups de la nouvelle génération, qui a rejeté „le haillon classique, la guenille philosophique, l'oripan mythologique (5)".

II.

La *critique nouvelle,* comme le pense Victor Hugo, s'est établie sur une base large, solide et profonde, parce que l'art dont elle procède

1. Préf. de *Cromwell.* — 2. Ibid. — 3. *Post-scriptum,* le goût. — 4. *W. Shakespeare,* II, I. — 5. *Littérature et philosophie mêlées:* Idées au hasard, I.

a ses sources dans la nature et dans la vérité. Loin d'opprimer la littérature par des dogmes et des codes étroits, elle a décrété que „les écrivains doivent être jugés, non d'après les règles et les genres, choses qui sont hors de la nature et hors de l'art, mais d'après les principes immuables de cet art et les lois spéciales de leur organisation personnelle (1)". Elle a revendiqué la liberté complète pour l'écrivain, et admis que tout sujet relève de l'art.

Il n'y a en effet en littérature ni bons, ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais écrivains, de bons et de mauvais poètes. L'artiste ne connaît d'autres règles que son inspiration et son caprice. La critique n'est pas en droit de le questionner sur sa fantaisie, et de lui demander „pourquoi il a choisi tel sujet, broyé telle couleur, cueilli à tel arbre, puisé à telle source". Elle n'a pas à s'enquérir du motif qui l'a poussé à choisir un sujet plutôt triste que gai, plutôt horrible que gracieux, plutôt sombre qu'éclatant. Mais elle doit examiner comment l'artiste a travaillé, „non sur quoi et pourquoi". Tout le domaine de la critique doit se restreindre à une question : „l'ouvrage est-il bon ou mauvais (2)" ?

Ainsi la règle est de savoir „se placer au point de vue de l'auteur, et de regarder le sujet avec ses yeux". Peu à peu, il apparaîtra que ce que l'on appelait défauts est souvent „la condition native, nécessaire, fatale, des qualités", et que le terme de beauté, que nous appliquons selon notre caprice, est purement relatif. Certains défauts sont inhérents au génie, tout comme il n'y a pas de hautes montagnes sans précipices. Toute médaille a son revers, tout talent son ombre avec sa lumière. „Telle tache peut n'être que la conséquence indivisible de telle beauté".

Adoptant le mot de Chateaubriand, Victor Hugo déclare que l'école moderne doit abandonner *la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés.* Que pourrait-on gagner, se demande-t-il, à découvrir des verrues au génie, qui, étant une entité „veut être accepté purement et simplement" ; il est parce qu'il est, avec ses défauts inséparables des qualités. Le chêne a le port bizarre, les rameaux noueux, le feuillage sombre, l'écorce âpre et rude ; mais il est le chêne, plein de force, de grandeur et de majesté (3). Il faut donc que la critique se contente qu'une œuvre soit belle et qu'elle se borne à l'interprétation des beautés. Elle n'adressera ni critiques, ni blâmes, ni remontrances. Etre enthousiaste, tout admirer „comme une brute", c'est là, selon Victor Hugo, le plus grand service que la critique puisse rendre à l'art (4).

Si l'on peut appuyer cette théorie de certaines raisons, les objec-

1. Préf. de *Cromwell.* — 2. Préf. des *Orientales.* — 3. Préf. de *Cromwell.* — 4. *W. Shakespeare,* II, IV.

tions ne manquent pas. Il est possible, évidemment, de faire abstraction des défauts d'une œuvre pour n'en voir que les qualités. Mme de Staël, tout en affirmant, au rebours de Victor Hugo, que „les défauts ne sont point une conséquence des beautés", déclarait d'autre part : „Si l'on me demande ce qui vaut mieux d'un ouvrage avec de grands défauts et de grandes beautés, ou d'un ouvrage médiocre, je répondrai, sans hésiter, qu'il faut préférer l'ouvrage où il existe, ne fût-ce qu'un seul trait de génie (1)".

Ce n'est là toutefois qu'un point de vue purement personnel, subjectif, et en somme fort légitime. Mais lorsqu'il s'agit de la critique objective, la question est tout autre. La fonction de la critique est avant tout de juger, c'est-à-dire de constater dans une œuvre si l'auteur s'est approché d'un certain idéal ou s'il s'en est éloigné. Or, la critique doit la vérité à l'auteur aussi bien qu'au public. Pour qu'elle soit impartiale, il faut qu'elle ait la pleine liberté de dire franchement son opinion. Si on lui accorde l'intelligence des beautés, on ne peut lui refuser celle des défauts. D'autre part, la seule discussion des beautés ne peut que restreindre le rôle de la critique à l'interprétation louangeuse de l'œuvre et lui enlever par conséquent son vrai caractère. Selon M. Faguet, elle est „la négation même" de la critique, et elle est „plus stérile peut-être que le dénigrement lui-même (2)". M. Brunetière, examinant la question contradictoirement, déclare que la critique des beautés a l'inconvénient de nous inviter à imiter ces beautés; que „s'il y a des beautés dont le propre est d'être inimitables, la critique n'en est pas féconde", et que l'exemple du classicisme immobilisé dans l'admiration des anciens démontre le danger de la théorie. D'un autre côté, certains défauts n'étant pas nécessairement liés à certaines qualités, „on peut donc s'en défendre et la critique n'en est pas stérile", puisqu'elle a l'avantage de nous mettre à même de les éviter (3).

Rien ne me paraît plus vrai, et je ne pense pas, comme M. Souriau, que Victor Hugo avait „le droit d'approprier aux modernes" cette théorie qui paraissait bonne à Boileau dans ses *Réflexions sur quelques passages du rhéteur Longin* et à Racine dans la préface d'*Iphigénie* (4). Il en avait d'autant moins le droit qu'il combattait le fléau de l'imitation, auquel la critique des beautés peut aboutir, et que, prêchant la liberté dans tous les domaines de l'art, il ne devait conséquemment pas enlever à la critique la liberté complète d'examen et de jugement. D'ailleurs, les écoles du XIXe siècle n'ont pas ratifié la théorie de Chateaubriand et de Victor Hugo. Si Paul de Saint-Victor a pratiqué la critique admirative à l'égard de Victor Hugo, il faut voir dans le

1. *De la littérature*, I, XII. — 2. *La critique de* 1820 *à* 1850, P. de Julleville, t. VII, p. 648. — 3. *L'évolution des genres*, p. 184 et 185. — 4. P. 131.

procédé surtout un hommage rendu au maître par le disciple. Mais Taine avec sa méthode strictement expérimentale, M. Brunetière avec sa théorie de l'évolution et son objectivité, M. Faguet avec son système de reconstitution des personnalités, son specticisme et son ironie, M. Lemaître avec sa subjectivité sont bien loins d'une critique laudative qui leur assignât comme but unique l'interprétation et l'explication des beautés d'une œuvre.

Contre la censure des défauts, Victor Hugo allègue une raison qui ne manque pas d'ingéniosité. Que reste-t-il en effet des critiques adressées aux génies ? Rien qu'une triste renommée à leurs auteurs, „un demi-oubli plus humiliant que l'oubli complet". A peine quelques noms „devenus proverbes dans le dédain" passent-ils à la postérité, où ils n'attirent que le mépris; le plus grand nombre sont oubliés à tout jamais. Qui connaît encore ce Clément, surnommé „l'hypercritique", qui s'acharna sur Diderot, et déclara que l'œuvre du célèbre encyclopédiste n'était qu'un „verbiage ténébreux?" Qu'est-il advenu de Cecchi, qui déchira Dante? on n'est pas sûr qu'il ne se nomme Cecco; de Green, qui bafoua Shakespeare? on le confond avec Greene; d'Avellaneda, l'„ennemi" de Cervantès? on suppose que c'est peut-être Avellanedo; de Lauder, le calomniateur de Milton? on croit que c'est peut-être Lender; de de Visé, qui „éreinta" Molière? on est d'accord que c'est en même temps un nommé Donneau. Ainsi tous ces négateurs de l'art, ces éjaculateurs de haine, ces insulteurs, qui avaient compté sur la renommée de ceux qu'ils outrageaient pour se faire un peu d'éclat, sont restés obscurs et voués au mépris. Loin de ternir la gloire du génie, il s'est trouvé que l'envie et la calomnie avaient eu pour résultat de célébrer et d'illustrer les victimes ([1]).

De tous temps, les plus grands esprits ont été les plus contestés. Les contemporains jugent le plus souvent de parti-pris, trop rapprochés qu'ils sont pour jouir d'une bonne perspective ou aveuglés par la poussière du combat. Boileau a méconnu le génie de Molière et ignoré Lafontaine. Corneille a subi les censures injustes de Scudéri et vu l'Académie condamner le *Cid.* Il faut donc laisser au temps le soin de confirmer ou de réfuter les critiques dont certaines œuvres sont l'objet ([2]). „La postérité seule a le droit définitif de critique et de jugement envers les talents supérieurs. Elle seule, qui voit leur œuvre dans son ensemble, dans sa proportion et dans sa perspective, peut dire où ils ont erré et décider où ils ont failli ([3])".

Ces raisons, fort justes, on ne peut en disconvenir, n'infirment toutefois en rien le fond de la théorie qui accorde la pleine liberté de jugement à la critique. Bien au contraire; une critique purement objec-

---

1. *W. Shakespeare*, II. II. — 2. Préf. des *Orientales*. — Notes d'*Angelo*, I. — 3. *Avant l'exil :* discours de réception à l'Académie française.

tive et strictement impartiale ne glissera jamais dans la calomnie, ne cédera jamais aux animosités personnelles. Elle n'attribuera pas à la *Phèdre* de Pradon les beautés de la *Phèdre* de Racine. Mais elle donnera comme la garantie que l'œuvre soumise à son appréciation sera estimée à sa juste valeur. Qu'elle ne puisse se tromper, ou que la postérité n'ait pas le droit définitif de critique, c'est ce qu'on ne saurait contester.

III.

Victor Hugo a une conception très élevée de la *tâche* qui incombe à la critique ; il la voit pleine de responsabilités. Juger ou classer les œuvres des grands esprits, c'est prendre envers la postérité l'engagement de signaler les beautés qu'elles contiennent. Or, pour comprendre ou saisir la beauté, il faut que le critique soit doué de toutes les qualités qui font l'artiste. „Savoir admirer est une haute puissance“, car l'enthousiasme qui naît de la contemplation de l'art n'appartient qu'aux intelligences supérieures. Les esprits médiocres, au lieu d'être attirés vers les beautés d'une œuvre sont plutôt frappés par les prétendus défauts qu'ils croient y découvrir et qui sont souvent des qualités trop supérieures pour qu'elles leur soient intelligibles. Ces soi-disant critiques prennent des sens qui leur manquent pour des perfections que n'a pas autrui. Ainsi Stendhal, raillant Chateaubriand de sa belle expression *la cîme indéterminée des forêts,* n'a pas conscience que le sentiment de la nature lui fait défaut. Le jugement qu'il porte ne saurait être qu'injuste, parce qu'il n'y a aucun point de contact entre le critique et l'objet de la critique. Il est en tout semblable à celui d'un sourd, qui, voyant chanter une cantatrice célèbre, s'écrierait : Qu'est-ce que cette grimace (1) ?

La conclusion de Victor Hugo implique pour le critique qui ne veut pas s'engager dans une fausse voie l'obligation de posséder au même degré les plus éminentes qualités. „Dans le vrai critique il y a toujours un poète, fût-ce à l'état latent (2)“. Comment en effet comprendre les beautés de la poésie si l'âme n'est pas capable de les ressentir ? En outre, „le grand critique est un grand philosophe“, car l'art a une métaphysique, qui repose sur les phénomènes particuliers de l'esprit (3).

On peut voir dans la pensée de Victor Hugo une certaine analogie avec l'opinion suivant laquelle Taine exige du critique qu'il ait fait le tour des connaissances humaines. Si Victor Hugo est resté

1. *Post-scriptum,* le goût. — 2. *W. Shakespeare,* I, IV. — 3. *Post-scriptum,* le goût.

bien en arrière de la conception du célèbre psychologue français, il a du moins compris, malgré certaine erreur de fond, que le rôle du critique requiert des qualités de tout premier ordre. Il a cherché à lui donner une importance plus en rapport avec la grandeur de l'art moderne. Il a surtout voulu rompre avec l'école classique, qui n'envisageait la critique que comme un métier dans lequel il fallait moins de génie que d'habitude et de travail.

CHAPITRE XIII

L'HISTOIRE

I.

Chateaubriand attribue l'infériorité des historiens modernes sur les anciens au fait que la douceur des mœurs chrétiennes, en rendant impossible le retour des violences antiques, a introduit dans la vie sociale une monotonie dépourvue d'événements saillants et peu propres à entrer dans l'histoire [1]. Selon Mme de Staël, la supériorité des anciens „tient principalement dans cet art de peindre et de raconter qui suppose le mouvement, l'intérêt, l'imagination [2]". Victor Hugo constate qu'il y a „quelque chose de petit et de peu intelligent" dans la manière dont les modernes ont écrit l'histoire. Mais sans s'attarder à l'examen des causes générales de cette infériorité, il en recherche les causes directes dans la manière dont les historiens modernes ont compris l'histoire.

L'histoire, chez les anciens, était écrite d'après des traditions, et en vue de présenter „le tableau raisonné des grands hommes et des grandes choses". Les historiens anciens suivirent „cette grande idée morale qu'il ne suffisait pas qu'un homme eût existé pour qu'il fût de l'histoire, mais qu'il fallait encore qu'il eût légué de grands exemples à la mémoire des hommes". Les historiens modernes ont écrit l'histoire d'après les chroniques. Ils ont dressé „le registre de la vie de quelques hommes ou le procès-verbal de quelques siècles". Mais ils n'ont vu dans la science historique que des „faits contradictoires à rétablir et des dates à concilier". Ils se sont occupés beaucoup des incidents et „rarement des conséquences". Ils n'ont pas étudié les événements d'après l'intérêt moral que ceux-ci étaient susceptibles de

---

1. *Génie*, III, III, II et III. — 2. *De la Littérature*, I, VI.

présenter, mais d'après „l'intérêt de curiosité qui leur restait encore, eu égard aux événements du siècle". Victor Hugo constate que la plupart des histoires modernes „commencent par des abrégés chronologiques et se terminent par des gazettes (1)".

Une des erreurs dans lesquelles sont tombés la plupart de nos historiens est de bourrer leurs récits de détails aussi insignifiants qu'inintelligibles. L'habitude de lire les chroniques leur rend familiers les petits détails et les personnages secondaires de l'histoire, et le désir de tout dire les leur fait employer dans les événements les plus importants. S'agit-il de la description d'une bataille, ils tiendront pour indispensable de dire que tel chef a exécuté une charge contre tel autre, que tel général a été renversé de cheval ou tel commandant a passé tel ruisseau. Les noms qui apparaissent ainsi pour la première fois dans le récit jettent la confusion dans un épisode où l'auteur ne saurait être trop clair et alors qu'il devrait entraîner l'esprit du lecteur par une succession rapide de tableaux. Les menus détails purement locaux peuvent avoir été fort bien compris des contemporains, mais ils sont inintelligibles à leurs descendants.

Il faut donc que l'histoire soit écrite dans le but d'intéresser la postérité. Or, comme les générations futures ne trouveront de l'intérêt que dans les grands événements ayant eu une répercussion sur la marche de l'humanité, il est de toute nécessité que l'historien domine l'ensemble de l'histoire et sache en extraire les seuls faits dignes de passer à la postérité. S'il se laisse conduire par la chronique, il sera „infailliblement submergé sous les détails". Les menus incidents le dirigeront et lui traceront une voie tortueuse et difficile, de laquelle il ne pourra sortir qu'avec mille peines (2). D'un autre côté, qu'il se garde, sous le vain prétexte de briller, de „voir partout des crimes et du génie"; qu'il recherche plutôt „les véritables causes des événements". Il trouvera à cette occupation une source d'où l'intérêt ne tarira jamais (2).

Le fait que l'importance accordée aux petits détails locaux détourne l'attention des grands événements conduit Victor Hugo à une autre conclusion. Il pense que les historiens nationaux ou locaux perdent de vue l'histoire générale et par conséquent font „œuvre incomplète, manquée et difforme". Il lui paraît que les bonnes histoires locales ne se trouvent que dans les parties bien proportionnées d'une histoire générale, où les incidents locaux sont ramenés à leurs justes proportions et placés dans leur vrai cadre. L'historien cosmopolite est donc plus grand et plus selon l'humanité que l'historien patriote, qui par son charme de conteur national est plus selon la cité.

---

1. *Littérature et philosophie mêlées*, Journal d'un jeune Jacobite de 1819: Histoire. — 2. *Ibid.*, *Fragments de critique*, V.

Au point de vue de la tâche incombant à l'histoire, Victor Hugo admet qu'il n'y en a que deux qui soient dignes du véritable historien : la chronique et l'histoire universelle (1). Cette opinion est contestable. L'histoire nationale est la base de l'histoire universelle. Chaque peuple a son caractère particulier qui veut être étudié à part ; ses héros, ses faits d'armes, son développement territorial et économique ne sauraient se perdre dans la masse des considérations générales. L'histoire nationale est l'intermédiaire obligé entre la chronique et l'histoire universelle, et par conséquent elle a autant de valeur, sinon davantage, que ces deux genres extrêmes.

II.

Si Mme de Staël est d'avis, comme Victor Hugo, que l'„on doit choisir parmi les événements ceux qui méritent d'être racontés (2)", elle ne s'inquiète pas de savoir quels événements sont dignes de passer dans l'histoire. C'est ce à quoi notre poète s'applique avec un rare bonheur. Il montre fort bien le côté faux et mesquin de l'histoire telle qu'on la conçoit habituellement, et formule les *principes fondamentaux de la vraie histoire.*

Il part de cette vérité que, sous peine de nullité, l'histoire doit être écrite non „au point de vue misérable du fait", mais „au point de vue du principe". Jusqu'à maintenant, elle s'est complu à enregistrer „les gestes royaux, les tapages guerriers, les couronnements, mariages, baptèmes et deuils princiers, les supplices, les fêtes, les beautés d'un seul écrasant tous, le triomphe d'être né roi, les prouesses de l'épée et de la hache". Elle a été incapable de distinguer les crises de la civilisation, de comprendre les vrais passages d'un âge à un autre. Aussi en sa „docte puérilité" est-elle ignorante du droit, de la justice et de la vérité. Elle est l'histoire „courtisane". Son travail a été d'identifier le roi avec la nation et avec Dieu. Elle a été l'artisan de la légitimité et du droit divin. Elle est naïve au point de glorifier le fait quel qu'il soit. Non seulement elle tait les crimes des grands, mais elle les nie contre l'évidence. La Saint-Barthélemy devient un „désordre" ; le casque brise-crâne destiné par l'archiduc d'Autriche à l'avoyer Gundoldingen, et que l'on peut voir à l'hôtel de ville de Lucerne, n'existe pas. Le duc de Glocester, étouffé sous un matelas par Jean II d'Angleterre, est mort d'apoplexie.

Cette histoire déifie le despote et le tyran ; elle a pour principe l'obéissance au succès. Elle traite bien les héros, mais sa préférence va

1. Fragments de critique. V, Histoire. — 2. De l'Allemagne, II, XXIX.

aux rois, qui ont le lendemain. Le héros a-t-il le succès, elle le célèbre; éprouve-t-il un échec irrémédiable, elle l'insulte. Après Marengo et Austerlitz, Napoléon est le dieu de l'Europe, l'oint du Seigneur, le Grand; après Waterloo, c'est l'ogre de Corse. Ce genre d'histoire se range toujours du côté de la puissance et de la fortune. Tout son secret consiste en ce que le roi paye et que le peuple ne paye point. Il est juste que si le maître retire l'honneur, l'historien retire un profit. Bossuet est évêque; Fontanes est sénateur sous Napoléon, et pair de France sous la Restauration (1).

Il semble à l'histoire courtisane qu'il n'y a rien d'intéressant pour le genre humain hors des palais des rois. Elle n'a d'yeux que pour le roi, le prince, la cour, la guerre, le guerrier, une chasse, un gala, un grand lever, un cortège. Elle prodigue l'apothéose aux capitaines, aux conquérants, aux puissants de la guerre, aux „laboureurs du glaive". Qu'un homme ait *taillé en pièces* des hommes, qu'il les ait *passés au fil de l'épée,* qu'il leur ait fait *mordre la poussière,* son nom figurera dans l'histoire.

En revanche, la même histoire ignore les vrais bienfaiteurs de l'humanité, les inventeurs et les penseurs. Elle ne connaît pas le nom de l'homme qui a inventé la boussole; elle ne sait comment s'appelait l'ouvrier verrier qui a établi en France la première manufacture de cristal, ni le pilote qui a découvert les îles Canaries, ni le luthier byzantin qui a inventé l'orgue, ni le maçon campanien qui a inventé l'horloge. Elle parle de Fernand Cortez, qui a ravagé l'Amérique; mais elle ne dit rien de Martin Behaim, qui l'a devinée. Elle explique comment François II succède à Henri II, Charles IX à François II, et Henri III à Charles IX; mais elle n'enseigne pas „comment Watt succède à Papin et Fulton à Watt". „Dans cette histoire il y a tout, excepté l'histoire". Du peuple, des lois, des mœurs, des lettres, des arts, des sciences, de la philosophie, „du mouvement de la pensée universelle", en un mot, de l'homme, il n'est point question. Les dynasties des rois éclipsent les dynasties des penseurs et des génies: „la civilisation date par règnes et non par progrès". Aucun historien ne tire de l'oubli les vrais créateurs de la civilisation, et ne fait voir „comment le progrès engendre le progrès (2)".

Il y a là, selon Victor Hugo, non seulement une injustice manifeste, mais une erreur profonde. L'histoire doit se proportionner à la réalité; elle doit donner aux penseurs et aux philosophes la place qu'ils ont occupée dans la civilisation. Or, dans la réalité, ce sont les penseurs qui occupent le premier rang, car „où est la pensée, là est la puissance". „Tel poème, tel drame, tel roman, fait plus de besogne que toutes les cours de l'Europe réunies". Toute époque de la civilisation

1. *W. Shakespeare,* III, III. — 2. Ibid.

est dominée par une idée, qui s'incarne dans un penseur ou un philosophe. Le XVIII[e] siècle est le siècle de Voltaire et non celui de Louis XV. Chaque étape, chaque progrès, c'est Dante, c'est Shakespeare, c'est Pascal, c'est Descartes, c'est Molière, c'est Lesage, c'est Montesquieu, c'est Rousseau, c'est Diderot, c'est Beaumarchais. Au deuxième, troisième ou vingtième rang peuvent venir les soldats, les princes, les guerroyeurs. Leur place est dans l'ombre. L'invasion des royaumes est peu de chose comparée à „l'ouverture des intelligences". Le vrai conquérant est celui qui gagne les esprits et s'empare de la pensée des masses. Ainsi, dans l'histoire selon la réalité, l'homme de l'idée doit l'emporter sur l'homme d'action, sans toutefois méconnaître les services rendus à la civilisation par certains grands conquérants ([1]).

L'histoire véridique, vraie et définitive, telle que la veut Victor Hugo, s'occupera avant tout de l'homme et elle aura pour but l'éducation du peuple. Elle „rejettera toute fiction, manquera de complaisance, classera logiquement les phénomènes, démêlera les causes profondes, étudiera philosophiquement et scientifiquement les commotions successives de l'humanité et tiendra moins compte des grands coups de sabre que des grands coups d'idée". Les rôles étant renversés, les personnages apparaîtront sous leur vrai jour ; la pensée, prévalant sur l'action, donnera un aspect tout nouveau à l'ensemble de la civilisation. L'histoire montrera l'humanité non plus possédée, mais guidée ; elle changera le passé, parce qu'elle mettra à leur vraie place les penseurs, les philosophes, les génies, les hommes de guerre, les capitaines, les conquérants, les princes, les rois. Elle n'était qu'un tableau ; elle deviendra un miroir ([2]).

Cette conception, neuve et originale, est de tous points supérieure à celle de Chateaubriand et à celle de M[me] de Staël. L'auteur de la *Littérature* exprime une pensée aussi puérile que fausse lorsqu'il affirme que le rôle de l'histoire est „d'établir fortement les différences entre les héros, qui doivent rester grands et le paraître à travers les siècles ([3])". Tandis que Chateaubriand croit que le christianisme, par le caractère nouveau d'images, de réflexions et de pensées qu'il a donné à la civilisation moderne, peut nous faire égaler aux anciens dans l'art de l'histoire ([4]), Victor Hugo songe, non à retourner à l'antiquité, mais à frayer une voie nouvelle à la science historique. Sa conception est si bien fondée et si juste qu'elle a été réalisée par un des plus grands historiens modernes.

On ne peut en effet s'empêcher de reconnaître dans le désir de fonder l'histoire sur le „mouvement de la pensée universelle", sur l'étude des lois et des mœurs, l'idée fondamentale de l'œuvre de Fustel de Coulanges. En s'attachant à reconstituer l'état des institutions

---

1. *W. Shakespeare*, III, III. — 2. Ibid. — 3. *De la Littérature*, I, VI. — 4. Génie, III, III, V.

politiques, l'influence du culte et du droit chez les anciens, en faisant abstraction des faits de guerre et de la personnalité des rois, l'éminent historien français semble précisément avoir adopté le plan tracé par Victor Hugo. La *Cité antique* repose sur cette pensée: „L'histoire n'étudie pas seulement les faits matériels et les institutions, son véritable objet d'études est l'âme humaine; elle doit aspirer à connaître ce que cette âme a cru, pensé, senti". S'il n'y a dans cette idée commune qu'une simple rencontre de deux esprits puissants, il n'en reste pas moins vrai que l'auteur de la *Cité antique* a été peut-être le type de l'historien rêvé par Victor Hugo, et qu'en tout cas il a confirmé brillamment la conception de notre poète. Victor Hugo a donc devancé son temps dans l'intelligence du vrai caractère de l'histoire et indiqué des bases nouvelles à une science qui se perdait dans la superficialité.

CHAPITRE XIV

CONCLUSION

L'analyse comparative des théories littéraires de Victor Hugo et de celles de Chateaubriand et de Mme de Staël, — pour ne parler que des vrais promoteurs du romantisme en France, — fait ressortir de nombreuses divergences de fond. L'influence des deux premiers romantiques sur notre poète est donc beaucoup plus faible que ne l'affirme certaine critique, conclusion qui se trouve pleinement corroborée par l'étude des caractères et des opinions religieuses et politiques de ces écrivains.

Après avoir passé de l'incrédulité à une foi ardente, — contrairement à Victor Hugo, qui va de la foi à la négation des religions positives, — Chateaubriand se pose en défenseur du christianisme. Mais dominé par l'unique préoccupation d'établir la supériorité de l'art chrétien sur l'art païen, il ne semble pas s'intéresser aux questions qui ne rentrent pas directement dans son système de démonstration. Aussi le nombre des idées littéraires qu'il met en circulation est-il relativement petit eu égard à l'abondance de pensée de Mme de Staël et de Victor Hugo. En politique, Chateaubriand est toujours resté royaliste. La démocratie, qui a tous les vœux de Victor Hugo, est pour lui „le pire des gouvernements". Son idéal est la vieille monarchie d'avant la Révolution. Il déclare expressément que „dans aucun temps, dans aucun pays, sous quelque forme de gouvernement que ce soit, jamais

la liberté de penser n'a été plus grande qu'en France au temps de sa monarchie (1)".

L'auteur du *Génie du christianisme* a pu exercer une influence prépondérante sur le poète des *Odes et Ballades,* catholique et royaliste. Mais dès 1827, à l'époque où un travail mystérieux s'accomplit dans l'esprit de Victor Hugo et l'entraîne vers le libéralisme et l'incrédulité, la direction des nouvelles idées de l'auteur de *Cromwell,* du *Dernier jour d'un condamné,* de *Marion de Lorme* l'éloigne à jamais de Chateaubriand. Il est impossible désormais qu'une communion de sentiments puisse encore exister entre eux.

L'influence exercée par Chateaubriand sur Victor Hugo se limite donc à un petit nombre d'années, la prime jeunesse de l'auteur des *Odes et Ballades.* Au reste, pour en établir le peu d'importance au point de vue des idées littéraires, il suffirait de citer Sainte-Beuve, qui dans son étude sur *Chateaubriand et son groupe littéraire,* a nié que l'auteur du *Génie du christianisme* eût fait école. Mais l'analyse de détail des théories littéraires formulées par Chateaubriand et par Victor Hugo prouve à l'évidence que ces deux romantiques sont notamment en dissidence sur la conception générale de l'art, sur le principe de la liberté complète dans l'art, sur l'abolition des règles, sur la distinction des genres, sur l'adoption des contrastes dans l'art et de l'antithèse dans le style, sur la valeur de la science, sur la préférence accordée aux meilleurs écrivains français, sur le caractère de la poésie descriptive, sur le caractère du génie, sur l'alliance du goût au génie, sur la supériorité du drame comparé à l'épopée, sur le maintien de la tragédie comme genre dramatique, sur la réforme de la science historique.

Malgré ses opinions libérales et républicaines en politique, Mme de Staël fait partie du XVIIIe siècle en littérature. Elle tient à la fois de Rousseau par son âme sentimentale, et de Voltaire par son esprit philosophique et mondain. Elle a reçu une éducation classique. Mais les hasards d'une vie mouvementée lui ayant fait découvrir l'Allemagne romantique, ses premières idées se trouvent en partie ébranlées. Elle est visiblement tiraillée par des attractions contraires. Elle hésite à rompre avec les anciennes traditions. Elle voudrait concilier le romantisme avec le classicisme, et ne sait se résoudre à formuler une proposition positive. Aussi est-elle pleine de restrictions, de *peut-être,* de *il me semble,* de *ce me semble,* de *on pourrait se permettre.* Elle est toujours retenue par la crainte de se montrer trop sévère à l'égard des classiques. A-t-elle adressé quelques critiques relatives au caractère de la tragédie française, aussitôt elle dit : „Ces observations n'ont assurément pas pour objet le moindre blâme contre nos grands maîtres (2)". Si elle reconnaît la nécessité de modifier le fond du théâtre, elle ne

1. *Génie,* III. III, IV. — 2. *De l'Allemagne,* II, XV.

peut consentir à en changer la forme. Parlant de la tragédie d'*Egmont,* de Gœthe, elle affirme : „Nous ne supporterions pas en France le mélange du ton populaire avec la dignité tragique (1)". Elle se défend de proposer des réformes ; son unique but est de révéler l'Allemagne aux Français : „En faisant connaître un théâtre fondé sur des principes très différents des nôtres, je ne prétends assurément, ni que ces principes soient meilleurs, ni surtout qu'on doive les adopter en France (2)". Ainsi, elle est loin de soupçonner qu'une révolution littéraire est nécessaire afin de retremper l'art à ses sources naturelles.

Victor Hugo ne saurait donc avoir puisé dans l'auteur hésitant de *De l'Allemagne* cette profonde conviction qui donne tant d'énergie et de précision à sa parole, tant de puissance et de fermeté à ses déclarations. Si Mme de Staël a signalé un certain nombre de défauts de l'école classique, Victor Hugo seul en a montré les aberrations et il a seul proposé les moyens de remédier aux abus. Au reste, leurs divergences d'opinions s'affirment en ce qui concerne la revendication de la liberté complète dans l'art, l'abolition des règles, la distinction des genres, l'adoption des contrastes et du style antithétique, l'unité de forme et de fond en esthétique, la recherche de l'utile dans l'art, la conception du goût, l'alliance du goût au génie, l'évolution des langues, la préférence accordée aux meilleurs écrivains français, la forme du style, le caractère attribué à la poésie et particulièrement à la poésie lyrique et à la poésie descriptive, la valeur de la rime, la composition de l'ode, le caractère du génie, l'art dramatique, l'action dramatique, l'usage du vers ou de la prose au théâtre, la condamnation absolue des unités de lieu et de temps, le but du théâtre, la supériorité du drame sur la tragédie, le mélange du tragique et du comique à la scène, l'emploi de l'histoire dans le drame, les défauts de la tragédie, le caractère et le but du roman, le roman épistolaire, le caractère et le rôle de l'histoire.

A la vérité, Victor Hugo a emprunté des idées à Chateaubriand et à Mme de Staël, mais on ne peut citer une seule théorie qu'il ait acceptée purement et simplement. Il la conçoit d'une autre façon, en modifie la portée ou en tire d'autres conséquences. Ainsi du principe de la critique des beautés formulé par Chateaubriand, il conclut à l'obligation pour le critique de posséder de vastes connaissances. Il n'adopte l'idée de la perfectibilité de la science et de la non-perfectibilité de l'art, émise par Mme de Staël, que pour prescrire l'alliance de l'art et de la science en vue du progrès social. En outre, les idées communes à Victor Hugo et à Mme de Staël ne sont pas toujours dues à une influence directe, mais à une simple rencontre de deux

---

1. *De l'Allemagne*, II, XXI. — 2. Ibid., II, XV

esprits puissants. Telles sont par exemple l'idée du poète européen et celle de la relation des climats avec le caractère de la langue.

D'où qu'elle vienne, l'idée une fois adoptée, Victor Hugo ne la délaisse pas. Il la reprend volontiers, au contraire. Il la tourne, la retourne, l'étudie sous diverses faces, la développe, l'amende, en étend la signification. Cette recherche de la perfection, — outre les exemples cités au cours de ce travail (p. 20, 25, 59), — est notamment très sensible dans la manière dont il s'attache à caractériser le drame, le genre littéraire qui lui tient le plus à cœur. En 1827, il dit que „le caractère du drame est le réel" ; en 1835, il écrit dans la préface d'*Angelo* : „Il faut que le drame soit grand" ; en 1864, hypnotisé par Shakespeare, il déclare que „le drame est forcé d'être immense". Et cette marche ascendante vers l'idéal, Victor Hugo la poursuit quelquefois si loin qu'il se perd dans une vision quasi extatique.

Il est facile de relever des contradictions dans Victor Hugo. Il suffit de confronter par exemple les idées du jeune Jacobite de 1819 avec celles du socialiste de 1864 et on pourra faire une ample moisson d'opinions les plus diverses et les plus opposées. Toutefois, le procédé fausse la vérité, parce qu'il ne tient pas compte de l'importante évolution qui s'est accomplie dans l'esprit du poète entre ces deux dates extrêmes.

Les idées que Victor Hugo a émises touchant les grandes questions d'art et de littérature n'offrent pas le disparate qu'on a voulu prétendre. Elles se relient quelquefois, il est vrai, avec difficulté par suite des intervalles de temps qui les séparent, mais enfin elles se corroborent toujours lorsqu'on prend en considération et l'évolution des idées du poète et l'idéal qui le guide.

Certaines théories de Victor Hugo sont contestables. Mais aucune n'est indifférente. La plupart de celles qui traitent de questions déjà étudiées par Chateaubriand et Mme de Staël renferment des vues nouvelles et souvent supérieures. Un certain nombre sont neuves, et plusieurs devancent leur temps.

Victor Hugo est *supérieur* à Chateaubriand et à Mme de Staël dans la conception générale de l'art, dans l'interprétation artistique des contrastes de la nature, dans la revendication de la liberté complète pour l'art et l'artiste, dans le rejet de la stricte division des genres, dans la manière d'envisager l'unité de fond et de forme dans l'art, dans la question de pureté du style, dans l'idée de l'alliance intime du style et de l'écrivain, dans l'appréciation du vers comparé à la prose, dans la détermination des caractères de l'ode, dans la conception du génie, dans l'idée de l'art dramatique, dans l'analyse de l'action théâtrale, dans la critique de la règle des unités, dans l'adoption du principe moralisateur au théâtre, dans la question du mélange du tragique et du comique dans le drame, dans le mode de représentation de

l'histoire à la scène, dans la façon de comprendre le fond de la tragédie et d'en montrer les défauts, dans le but prescrit au roman, dans l'analyse du roman narratif et du roman épistolaire, dans la conception générale de l'histoire.

Victor Hugo est *original* par la distinction des domaines de l'art et de la nature, par l'idée du caractéristique dans l'art et le drame, par la comparaison des éléments phonétiques des langues, par l'étude intrinsèque des associations vocaliques et consonnantiques du mot, par la préférence donnée à la langue de Mathurin Régnier sur celle de Malherbe, par l'importance accordée à l'étude de la grammaire, par ses idées sur la collaboration et la traduction en littérature, par la théorie du génie inégal, par l'analyse des caractères du public au théâtre, par le caractère essentiellement épique attribué au drame grec, par l'absorption des poésies lyrique et épique dans le drame, par le caractère de grandeur reconnu au drame, par la revendication en faveur de l'usage du vers dans le drame, par la reproduction de la localité exacte au théâtre, par le désir de consacrer une soirée entière à la représentation d'un drame, par le rôle de l'histoire dans le drame, par le caractère de supériorité attribué à la comédie sur la tragédie, par l'idée du roman dramatique et social, par la conception élevée du rôle de critique.

Victor Hugo est *novateur* dans l'introduction du grotesque dans l'art et du comique dans le drame, dans la combinaison du sublime et du grotesque, du tragique et du comique, dans la question de l'évolution des langues et de la vie des mots, dans le vrai caractère qui convient à l'histoire moderne.

Des différences qui existent entre les idées littéraires de Chateaubriand et de Victor Hugo d'une part, et de Mme de Staël et de Victor Hugo d'autre part, il résulte que notre poète n'a pas fait que répéter les idées des principaux précurseurs du romantisme. Donc, la critique qui affirme que Victor Hugo s'est borné à réunir les idées éparses de ses devanciers a tort.

De la supériorité que montre Victor Hugo dans un certain nombre d'idées, en regard de celles de Chateaubriand et de Mme de Staël, il appert que ses opinions ont de la valeur. Donc, la critique qui dénie tout mérite aux idées littéraires de Victor Hugo est dans l'erreur (1).

Du caractère original et novateur que présentent plusieurs de ses théories, il suit que les théories littéraires de Victor Hugo ont droit à être prises en considération. Donc, la critique qui déclare fausses les théories personnelles de Victor Hugo émet un jugement inexact.

---

1. On aura sans doute remarqué au cours de ce travail qu'à plusieurs reprises M. Faguet, qui condamne *in globo* les théories littéraires de Victor Hugo, fournit sans s'en douter des arguments en faveur des opinions du poète, et qu'il vient précisément aboutir aux conclusions de celui qu'il déclare incapable de s'intéresser aux idées *d'autrui*.



